آسان علمِ قافیہ

محمد یعقوب آسیؔ

ناشر: الم پبلیکیشنز ٹیکسلا

تقسیم کار: مکتبہ القرطاس، ٹیکسلا

قیمت پچاس روپے (علاوہ: ڈاک خرچ)

سستی کتاب سیریز 1

ضابطہ

جملہ حقوق بحق مصنف محفوظ

کتاب کا نام:	آسان علمِ قافیہ
مصنف:	محمد یعقوب آسی
تاریخ اشاعت:	اپریل ۲۰۱۵ء
سلسلہ:	سستی کتاب سیریز 1
ناشر:	الم پبلیکیشنز، ٹیکسلا
قیمت:	پچاس روپے (علاوہ ڈاک خرچ)

تقسیم کار: مکتبہ القرطاس ٹیکسلا

فہرست مندرجات: ''آسان علمِ قافیہ''

(۱) حرفِ جسور	ص3	(۱۲) ایک متداول مسئلہ	ص16
(۲) قافیہ کی تعریف	ص5	(۱۳) اشکالاتِ قوافی	ص16
(۳) قافیے کا اعلان	ص7	(۱۴) حرفِ روی کا مسئلہ	ص17
(۴) ایک دوسرے کے مقابل درست مانے گئے قوافی	ص10	(۱۵) آسان علمِ قافیہ کے خدوخال	ص18
(۵) حرفِ قافیہ متحرک	ص10	(۱۶) سفارشات	ص18
(۶) ردیف اور قافیے کا تداخل	ص12	(۱۷) تجاویز	ص18
(۷) الف مقصورہ، الف اور ہائے ہوز مقابل	ص13	(۱۸) اصطلاحات	ص19
(۸) ہمزہ اور یائے غیر ملفوظ	ص13	(۱۹) قوافی کا عملی مطالعہ	ص20
(۹) تائے فارسی	ص14	(۲۰) معریٰ نظم اور آزاد نظم	ص22
(۱۰) بصری قافیہ	ص14	(۲۱) خفیف، ثقیل، دقیق، تنافر	ص25
(۱۱) امالہ: اردو اسلوب کی ایک خاص بات	ص15	(۲۲) حرفِ اختتام	ص26

''آسان علمِ قافیہ''

از ..... محمد یعقوب آسی

☆☆☆

(۱)

حرفِ جسور

اردو شاعری میں گزشتہ ایک ڈیڑھ صدی کے دوران قابلِ توجہ تبدیلیاں واقع ہوئی ہیں اور متعدد نئی اصناف بھی وجود میں آئی ہیں۔ آزاد نظم آئی، نظمِ معریٰ آئی اور ایک آدھ صنف وہ بھی جسے نظم تسلیم کرنے میں تامل کی سطح کو بھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ یہاں دو نمایاں اثرات مرتب ہوئے: ایک تو مقامی بحور کا روایتی بحور سے اختلاط اور نئی بحور کا پیدا ہونا ہے جس کا نتیجہ ہم دیکھتے ہیں کہ دوائر سے اخذ ہونے والی اصلی بحروں کی گنتی متداول بحروں میں خاصی کم ہے، اور مزاحف بحروں کی تعداد خاصی زیادہ ہے۔ زحافات کی کثرتِ استعمال نے نئے عروضی رویوں کو جنم دیا، عام شعرا کو روایتی عروض ایسا مشکل عقدہ لگنے لگا کہ بہت سارے شعرا عروض سے علمی سطح پر لاتعلقی کا اظہار کرنے لگے۔ جب تک اردو کے قوافی کا اپنا مزاج تشکیل و قبول کے مراحل میں تھا، تب تک عربی اور فارسی اور مقامی بھاشاؤں کے صوتی اور صرفی اثرات کے تحت قوافی کے خصائص میں تنوع رہا، اساتذہ بھی اس کو کام میں لاتے رہے۔ علمِ عروض کی طرح یہاں بھی اردو کے لسانی، لفظیاتی اور صوتیاتی رویوں کو ثانوی حیثیت دی گئی اور عربی فارسی کے تقاضوں پر مبنی علمِ قوافی کو اردو پر ''نافذ'' کر دیا گیا۔ عربی ابیات اور ذیلی فنیات پر مبنی علمِ قافیہ فارسی میں آیا تو اہلِ فارس نے اس میں اپنی ضروریات کے مطابق اضافے کئے۔ مثال کے طور پر حرفِ روی کی اقسام اور ناموں میں اضافہ، اس سے پہلے اور بعد والے حروف کی تعداد میں اضافہ، قوافی کی اقسام میں اضافہ وغیرہ؛ جو فارسی کے لئے یقیناً مفید رہا ہوگا۔ تاہم یہ تسلیم کرنا پڑے گا کہ اس میں کچھ پیچیدگیاں ضرور در آئی تھیں۔ پھر جب یہی نظامِ قواعد اردو میں آیا تو اسی کو کافی وشافی سمجھتے ہوئے اردو میں بعینہٖ نافذ کرنے کی کوشش کی گئی۔

بہ این ہمہ روایتی عروض میں تبدیلیوں یا اس کی تفہیمِ نو کا عمل کسی نہ کسی انداز میں جاری رہا ہے۔ دوسرا اثر قوافی اور ان کے ضوابط کی تعیین پر ہوا۔ شروع شروع میں ہمارے اساتذہ بھی قوافی میں عربی اور فارسی طرز پر کاربند رہے، تاہم نئے رویوں کے ساتھ نئے مسائل سامنے آئے تو کچھ علمائے قوافی فارسی عربی قواعد کی شدید پابندی سے متغائر ہوئے۔ انیسویں صدی کے آخر تک علمِ قافیہ خاصا بدل چکا تھا۔ تاہم اردو کی لفظیات اور ساختیات کو پہلے سے بنے بنائے اصولوں سے منطبق کرنے کی کوشش بہر حال ایک غیر حقیقت پسندانہ عمل تھا، جو ہنوز جاری ہے۔

اردو زبان لسانیات اور لفظی ساختیات میں فارسی عربی سے سو فی صد متماثل نہیں، سو چاہئے تو یہ تھا کہ علمِ قوافی کی اصطلاحات کو نئی معنویت دی جاتی اور جو باتیں اردو شعر پر منطبق نہیں ہوتیں ان کو تبدیل کیا جاتا یا ان کی جگہ اردو کے تقاضوں کے پیشِ نظر نئی اصطلاحات اور قواعد متعارف ہوتے۔ ایسا نہیں ہوا، اس کی متعدد وجوہات ہو سکتی ہیں؛ ایک وجہ بہت سامنے کی اور سمجھ میں آنے والی یہ ہے کہ ''بزرگوں کی میراث'' کو تقدس بخش دیا گیا اور اس میں کسی رد و بدل کو روا

نہیں سمجھا گیا بلکہ انہی کو جیسے بھی ہو سکا، اردو پر لاگو کرنے کے لئے تاویلات کا سہارا لیا گیا؛ جو کہیں سادہ اور کہیں خاصی پیچیدہ ہو گئیں۔ اس کا منطقی نتیجہ یہ ہوا کہ عام شاعر علمِ قوافی سے دور ہو گیا۔

زبان ایک زندہ معاشرتی مظہر ہے، اس میں نئی نئی لفظیات شامل ہوتی رہتی ہیں، پرانی لفظیات ہوتے ہوتے متروک بھی ہو جایا کرتی ہیں اور کچھ جاری بھی رہتی ہیں۔ املاء کے اسلوب بھی بدل جایا کرتے ہیں اور تقاضے بھی۔ زبان کے قواعد کا تعین ایک طویل اور متواتر عمل اسی لئے ہے کہ زبان ایک زندہ مظہر ہے اور اس کو کسی ایک سطح یا زمانے پر جامد نہیں کیا جا سکتا۔ امیر خسرو کی تراکیب ''ورائے نیناں''، ''برائے بتیاں'' وغیرہ اُس وقت درست تھیں، آج درست نہیں ہیں۔ ''نہ'' اور ''نا'' کی تفریق، ''کہ''، ''کے''، ''کی'' کی معنویت اور ایسی ہزاروں مثالیں فطری تغیرات کی ذیل میں آتی ہیں۔ ایسے تغیرات کو اہمیت دی جانی چاہئے اور زبان و بیان کے مختلف شعبوں میں رائج ضوابط میں ان تغیرات کے مطابق ترامیم بھی ہونی چاہئیں کہ فطرت کا تقاضا یہی ہے۔

شعر سے متعلق دو علوم میں خاص طور ایسا لگتا ہے کہ دلی اور پھر لکھنؤ کے اجڑنے کے ساتھ ہی تنقیح کی جڑیں بھی سوکھنے لگیں۔ عروض اور قوافی میں نقل در نقل کا رجحان در آیا اور ساری قوتیں ''موجود'' کی تاویلات پر مرکوز ہو گئیں۔ اردو کے علمائے قوافی نے ان کو من و عن قبول کر لیا اور یہ بھی نہ دیکھا کہ ہمارے ہاں مفرد کے علاوہ مرکب حروفِ ناطق بھی ہیں، یائے مجہول بھی ہے، واوِ مجہول بھی ہے، ہمزہ اور ہائے ہوز کے رویے مختلف ہیں۔ الفاظ کی ساختیات کا فرق ہے، امالہ کی صورت کچھ اور ہے۔ جو قیود فارسی میں لازم ہیں اردو میں جبرِ محض بھی ہو سکتی ہیں۔ مقامِ حیرت یہ بھی ہے قافیے جیسے تفصیل طلب علم کے بنیادی اصول چھوٹے سائز کے (موٹے خط میں لکھے) آٹھ، دس، حد بیس صفحات میں مکمل؛ اطلاقی مثال کہیں کوئی بھولے سے آ گئی تو آ گئی، ورنہ روایتی منظوم طبی نسخوں کے تتبع میں ''ابیات وضع کر کے'' ان کو رٹوانا لازم ٹھہرا۔ ڈاکٹر حمید اللہ ہاشمی نے البتہ کسی قدر تفصیل میں بات کی ہے، اور اس جمود پر عدم اطمینان کا اظہار کیا ہے۔

ہاشمی صاحب اپنے کسی قدر طویل مضمون ''قافیہ'' میں کہتے ہیں: ''ہماری زبان میں بعض قوافی ایسے بھی آئے ہیں جن کے حروف نہ تو ردف اور قید کی تعریف میں آتے ہیں اور نہ ہی انہیں تاسیس یا دخیل کہا جا سکتا ہے۔ مثلاً: رحمت زحمت، زینت طینت، حرکت برکت، کہیں نہیں، یہیں وہیں، مفضور فغفور؛ وغیرہ میں حروفِ روی سے پہلے کے حروف۔ ان کے لئے بھی کچھ نام تجویز کرنے کی ضرورت ہے''۔ انہی کے کہے کو آگے بڑھاتے ہوئے، ضرورت اس امر کی بھی ہے اصولِ قافیہ میں بدیہی تبدیلیاں کی جائیں۔ موجودہ چیستان میں کتنا کچھ ایسا ہے، جسے اردو سے کچھ بھی لینا دینا نہیں؛ اس کی بڑی مثال تاسیس اور دخیل کی ہے۔ ہاشمی صاحب نے بجا طور پر کہا ہے کہ: ''یہ بات ہمیشہ مدنظر رہنی چاہئے کہ روی اور اس کے بعد جتنے حروفِ قافیہ ہیں ان کا اختلاف جائز نہیں، ردف اور قید کو بھی نہیں بدل سکتے، البتہ تاسیس اور دخیل میں اختلاف ہو سکتا ہے''۔ ہمارے ایک دوست کا مؤقف غیر اعلانیہ طور پر اس کے برعکس ہے۔ حوالے کی ایک غزل کے قوافی پر اظہار کرتے ہوئے انہوں نے کہا: ''اس کے مطلع میں حروف روی دو ہیں۔ ایک مصرع میں قافیے کے روی اصلی کو دوسرے مصرعے کے قافیے کے روی زائد کے ساتھ ملا کر کسی ایک لفظ کو روی ٹھہرایا جاتا ہے۔ عام طور پر علم قافیہ کو پڑھنے والے یہاں آ کر متردد ہو جاتے ہیں اور اکثر شعراء ایسا کرنا غلط ہی سمجھتے

انکار نہیں کیا جا سکتا کہ علمِ عروض کی طرح علمِ قافیہ کو بھی سہل بنایا جائے۔ یہ مختصر سا رسالہ اسی مقصد یعنی تسہیلِ اصول قافیہ کی ایک کوشش ہے۔ عام شعراء جو علمِ عروض اور علمِ قافیہ کے دقائق سے گریزاں ہیں، ان کے ساتھ آسان تر زبان میں بات کی جائے تو مغائرت کی موجودہ گرد کسی حد تک تو چھٹے گی ہی۔ یہی اس رسالے کی غایت ہے۔ ہمیں اس امر کا بخوبی احساس و ادراک ہے کہ پیچیدگیوں کے عادی دماغوں کو سیدھی بات کچھ زیادہ اچھی نہیں لگے گی۔

☆☆☆

(۲)

قافیہ کی تعریف۔ بیت کے آخری حروف

قافیہ ہے کیا؟ پابندِ بحور شاعری کی درج ذیل اصناف پر غور کیجئے۔ سب سے نمایاں غزل ہے، قطعہ ہے، رباعی ہے، مثنوی ہے، ابیات ہیں؛ وغیرہ۔ **بیت** وہ صنفِ شعر ہے جس کے دو مصرعے ہوتے ہیں جو عروضی وزن میں متماثل ہوتے ہیں۔ یہاں ایک اصطلاح ''زمین'' خاص طور پر یاد رکھنے کے قابل ہیں۔ زمین کے دو عنصر ہیں: وزن اور قافیہ؛ ہم دو یا زیادہ ابیات کو ہم زمین کہیں گے اگر ان کے تمام مصرعے ایک ہی عروضی وزن میں ہوں اور اس کے جفت مصرعے ہم قافیہ ہوں۔ ابیات یا اشعار کے ایک مجموعے میں ہر جفت مصرعے کے آخر میں قوافی سے متصل وہ الفاظ جو بہ تکرار متماثل واقع ہوں ردیف کہلاتے ہیں۔ ردیف بیت کا جزوِ لازم نہیں، تاہم ردیف اگر اختیار کر لی جائے تو اس کو پورے فن پارے میں نبھانا لازم ہو جاتا ہے۔ نواب مرزا خان داغ دہلوی کی یہ غزل ملاحظہ ہو:

رنج کی جب گفتگو ہونے لگی
آپ سے تم، تم سے تو ہونے لگی
چاہئے پیغام بر دونوں طرف
لطف کیا جب دو بدو ہونے لگی
میری رسوائی کی نوبت آ گئی
ان کی شہرت کو بکو ہونے لگی
ہے تری تصویر کتنی بے حجاب
ہر کسی کے روبرو ہونے لگی
نا امیدی بڑھ گئی ہے اس قدر
آرزو کی آرزو ہونے لگی
اب کے مل کر دیکھیے کیا رنگ ہو
پھر ہماری جستجو ہونے لگی
داغ اترائے ہوئے پھرتے ہیں آج
شاید اُن کی آبرو ہونے لگی

یہ غزل بحر رمل مسدس محذوف (فاعلاتن فاعلاتن فاعلن) میں ہے۔ اس کے پہلے دونوں مصرعوں اور پھر ہر جفت مصرع کے آخری الفاظ ہیں: گفتگو ہونے لگی، تم سے تو ہونے لگی، دو بدو ہونے لگی، کوبکو ہونے لگی، روبرو ہونے لگی، آرزو ہونے لگی، جستجو ہونے لگی، آبرو ہونے لگی۔ ''ہونے لگی'' ان سب میں مشترک الفاظ ہیں اور بالکل آخر میں واقع ہوئے ہیں۔ اصطلاحاً اس کو **ردیف** کہتے ہیں۔ **ردیف سے پہلے** الفاظ ہیں: گفتگو، تم سے تو، دوبدو، کوبکو، روبرو، آرزو، جستجو، آبرو۔ یہ الفاظ الگ الگ ہیں تاہم ان میں قدرِ مشترک اِن کے آخر کی صوتیت (واوِ معروف) ہے۔ ان کو قوافی (**قافیہ کی جمع**) کہا جاتا ہے۔

کلامِ اقبال سے ایک نمونہ دیکھئے:

لوح بھی تو قلم بھی تو تیرا وجود الکتاب

گنبدِ آبگینہ رنگ تیرے محیط میں حباب
عالمِ آب و خاک میں تیرے ظہور سے فروغ
ذرۂ ریگ کو دیا تو نے طلوعِ آفتاب
شوکتِ سنجر و سلیم تیرے جلال کی نمود
فقرِ جنید و بایزید تیرا جمالِ بے نقاب
شوق ترا اگر نہ ہو میری نماز کا امام
میرا قیام بھی حجاب میرا سجود بھی حجاب
تیری نگاہِ ناز سے دونوں مراد پا گئے
عقل غیاب و جستجو عشق حضور و اضطراب

یہ فن پارہ بحرِ مزدوج میں ہے۔ اس میں ایک مصرعے کا وزن ''فاعلتن مفاعلن'' دو بار کے برابر ہوتا ہے اور مفاعلن کی جگہ مفاعلات آ سکتا ہے۔ اس فن پارے کے **قوافی** ہیں: الکتاب، حباب، آفتاب، بے نقاب، حجاب، اضطراب؛ جب کہ یہاں **ردیف** لائی ہی نہیں گئی۔

(۳)

قافیے کا اعلان

یہ بات طے ہے کہ ابیات و اشعار کے اوزان اور دیگر جزئیاتِ شعری کے لئے غزل کے اشعار بہترین مواد فراہم کرتے ہیں۔ اس کی بڑی وجہ یہ ہے کہ غزل کا ایک شعر (بیت) مضمون کے حوالے سے بھی آزاد اکائی ہوتا ہے، اور فنیات میں بھی۔ ایک غزل کے جملہ اشعار ایک زمین میں ہوتے ہیں۔ مطلع کے دونوں مصرعوں میں قافیہ کا اہتمام کیا جاتا ہے۔ یہ دراصل ردیف اور قافیہ دونوں کا اعلان ہوتا ہے۔ بہتر ہے کہ ردیف کو بجا اہمیت دینے کے ساتھ ساتھ قافیے کی توسیع سمجھا جائے۔ مطلع کے دونوں قافیے اس انداز میں طے ہوتے ہیں جس سے عیاں ہو جائے کہ آئندہ اشعار میں قوافی پر کیا کیا پابندی عائد ہو گی۔ ردیف اختیاری ہوتی ہے تاہم مطلع کے دونوں مصرعوں میں اگر ردیف بھی شامل ہو گئی تو وہ ہر شعر کے دوسرے مصرعے میں اسی املاء میں (حرف بہ حرف) شامل ہو گی۔

رنج کی جب گفتگو ہونے لگی
آپ سے تم، تم سے تو ہونے لگی

اس میں ''ہونے لگی'' ردیف ہے، استاد داغ نے ہر شعر میں اس کا اہتمام کیا ہے۔ قوافی ہیں: گفتگو، تم سے تو، دو بدو، کو بکو، رو برو، آرزو، جستجو، آبرو؛ ان سب میں صرف ایک حرف آخری واو (واوِ معروف) حرفِ قافیہ ہے۔ گویا اس غزل کے لئے تین باتیں طے ہو گئیں: غزل کا ہر شعر ''فاعلاتن فاعلاتن فاعلن'' پر پورا اترے گا؛ حرفِ قافیہ ''و'' مجزوم ہوگا، اس سے پہلا حرف کچھ بھی ہو سکتا ہے تاہم اس پر پیش (ضمہ) ہو گا؛ ردیف ''ہونے لگی'' کو ہر بیت کے آخر میں شامل کیا جائے گا۔

لوح بھی تو قلم بھی تو تیرا وجود الکتاب
گنبدِ آبگینہ رنگ تیرے محیط میں حباب

اس غیر مردّف فن پارے کے **قوافی** ہیں: الکتاب، حباب، آفتاب، بے نقاب، حجاب، اضطراب؛ جن سب کا آخر ''اب'' (الف حرفِ علت، ب ساکن) ہے۔ اس کو ہم دو طریقوں پر دیکھا جا سکتا ہے۔ (اول): آخری حرف (ب) کو حرفِ قافیہ مانا جائے تو اس سے پہلے حرف (الف: حرفِ علت معروف) کو جو، کتاب (ت)، حباب (ب)، آفتاب (ت)، بے نقاب (ق)، حجاب (ج) پر وارد ہو رہا ہے، حرکت ماقبل حرفِ قافیہ یا علامتی طور پر تقیب مان لیا جائے۔ (دوم): داغ کی منقولہ بالا غزل میں ہم نے واوِ معروف کو حرفِ قافیہ تسلیم کیا۔

حرفِ قافیہ واو مجزوم قرار پایا اور حرکت ماقبل پیش (ضمہ)۔ اس غزل کے قوافی میں شامل الف حرف علت کا خاصہ ہے کہ یہ اپنے ماقبل کو زبر (فتحہ) دیتا ہے۔ سو، یہ الف حرف قافیہ ہوا اور لفظ کے آخری حرف (ب) کو جو ہر قافیے میں موجود ہے، حرفِ قافیہ کا معاون مانا جائے۔

اپنی جولاں گاہ زیرِ آسماں سمجھا تھا میں
آب وگل کے کھیل کو اپنا جہاں سمجھا تھا میں

ردیف: ''سمجھا تھا میں''؛ **قوافی:** آسماں، جہاں، ہم عناں، فغاں؛ وغیرہ۔ ان قوافی میں حرفِ قافیہ وہی الف (حرفِ علت) ہے، اس پر نون غنہ وارد ہوا ہے۔ تقطیع میں نون غنہ کی حیثیت سے قطع نظر، ہمیں تسلیم کرنا ہوگا کہ اس کی وجہ سے آواز کا رُخ ناک کی طرف ہو جاتا ہے اور صوتیت بدل جاتی ہے۔ اسے ہم حرفِ کے خواص میں شامل کرتے ہیں۔ اور یہ نتیجہ اخذ کرتے ہیں کہ حرفِ قافیہ حرفِ علت ہو تو اس میں اس کا بہ غنہ یا بغیر غنہ ہونا بھی پیشِ نظر رکھا جائے گا۔

لبوں پر ہیں تالے، نگہ پر ہیں پہرے
ہم انساں ہیں یا چلتے پھرتے کٹہرے

منیر انور

ردیف (کوئی نہیں)؛ **قوافی:** پہرے، کٹہرے، ٹھہرے، گہرے؛ وغیرہ۔ یہاں ہائے ہوز مجزوم حرفِ قافیہ ہے۔ اور اس سے پہلے حرف پر زبر (فتحہ) ہے۔ لفظ کے بقیہ حروف یہاں دو ہیں (رے)۔ ایک حرف کی مثال اقبال کے اشعار میں آ چکی ہے۔ سو، مناسب یہی محسوس ہوتا ہے کہ لفظِ قافیہ میں حرفِ قافیہ کے بعد جو کچھ بچ رہے (یعنی اس لفظ کا بقیہ، جو ظاہر ہے حرفاً، اعراباً، صوتاً باہم متماثل ہوگا)، اس کو حرفِ قافیہ کا معاون مان لیا جائے۔

حدیثِ درد کو آخر بیاں تو ہونا تھا
جو کرب دل میں چھپا تھا عیاں تو ہونا تھا

منیر انور

ردیف: ''تو ہونا تھا''؛ **قوافی:** بیاں، عیاں، وہاں، کارواں؛ وغیرہ۔ یہاں بھی الف حرفِ علت (ماقبل زبر کی خاصیت الف علت میں از خود شامل ہے) بہ غنہ کو حرفِ قافیہ مان لیا جائے؛ بقیہ ردیف ہے۔

ہوا ہے اُس پہ چاہت کا اثر آہستہ آہستہ
شفق اتری تو ہے رخسار پر آہستہ آہستہ

منیر انور

ردیف: ''آہستہ آہستہ''؛ **قوافی:** اثر، پر، نظر؛ وغیرہ۔ اس میں رائے مجزوم حرفِ قافیہ ہے اور اس کے ماقبل پر زبر (فتحہ) ہے۔

سرمئی شام ہی اتری ہے ابھی وادی میں
رات حائل ہے ابھی صبح کی تابانی میں

محمد یعقوب آسی

ردیف: ''میں''؛ **قوافی:** وادی، تابانی، بستی، آگاہی، پیراکی؛ وغیرہ۔ اس غزل میں ی (یائے معروف) حرفِ قافیہ ہے۔ یاد رہے کہ یائے معروف کا مطلب ہے: وہ یائے مجزوم جس کے ماقبل پر زیر (کسرہ) ہو۔

پھر سے طاری ہے زندگی پہ جمود
اور نایاب رہگزارِ کشود

محمد یعقوب آسی

ردیف (کوئی نہیں)؛ **قوافی:** جمود، کشود، شہود، ہجود، بے سود، ناموجود، مسعود؛ وغیرہ۔ ان اشعار میں واوِ معروف (واوِ مجزوم

جس کے ماقبل پر پیش یعنی ضمہ ہے) حرفِ قافیہ ہے، اور ''د'' اس کا معاون ہے۔

کیسا ماحول ساز گار ہوا
دل زدوں میں مرا شمار ہوا

محمد یعقوب آسی

ردیف: ''ہوا''؛ **قوافی:** سازگار، شمار، سوار، آب دار، غبار؛ وغیرہ۔ اس میں الف علت حرفِ قافیہ اور ''ر'' اس کا معاون ہے۔

شذرہ:

حرفِ علت تین ہیں: الف (زبر کی لمبی حرکت)، واو (پیش کی لمبی حرکت)، یائے (زیر کی لمبی حرکت)۔ یاد رہے کہ کھڑا زبر بلحاظ حرکت الف علت کے برابر ہے، الٹا پیش واوِ معروف کے اور کھڑا زیر یائے معروف کے برابر ہے۔

(۱) الف بطور حرفِ علت ہوتا ہی معروف ہے، اس کی کوئی اور صوتیت نہیں بنتی۔

(۲) واو بطور حرفِ علت: اس کی تین صورتیں ہیں: **واوِ معروف:** واو پر جزم، اور اس سے پہلے حرف پر پیش (ضمہ) جو فی نفسہٖ واو کی نمائندہ حرکت ہے۔ اس کو معروف کہتے ہی اس وجہ سے ہیں۔ مثالیں: خُون، خُوب، بُوزنہ، تربُوز، خربُوزہ، جُون، طُوفان، ثمُود، شہُود، غفُور، مُوسیٰ، ہُوں، یُوں، درُوں، گُوناں گُوں، گفتگُو، جستجُو، ہُوبہُو، طُور، سُو، چُور؛ وغیرہ؛ **واوِ لین (صوتیت: لی ن):** واوِ مجزوم سے پہلے حرف پر پیش (ضمہ) کی بجائے زبر ہو، تو اسے واوِ لین کہتے ہیں۔ مثالیں: غَور، طَور، دَوران، گوہر، جَولانی، سَو، دَولت، شَوکت؛ وغیرہ؛ **واوِ مجہول:** جہاں واو سے پہلے حرف پر نہ زبر ہو نہ پیش اور واو کی حیثیت بھی حرف علت کی رہے، یعنی یہ اپنے ماقبل پر حرکت وارد کرے۔ مثالیں: چور، توپ، گوش، ہوش، گولا، لوگ، پرلوک، دو، چلو، سنو، بول، مول تول، گوشہ، تولہ، دوست؛ وغیرہ۔

(۲) یائے بطور حرفِ علت: اس کی بھی تین صورتیں ہیں: **یائے معروف:** یاء پر جزم، اور اس سے پہلے حرف پر زیر (کسرہ) جو فی نفسہٖ یائے کی نمائندہ حرکت ہے۔ اس کو معروف کہتے ہی اس وجہ سے ہیں۔ مثالیں: بِین، فِیس، بِینائی، رُسوائی، مالی، حالی، مُنِیر، تِیر، تِیلی، تِتلی؛ وغیرہ۔ اردو میں لفظ کا اختتام یائے معروف پر ہو رہا ہو تو وہاں رسماً چھوٹی ''ی'' لکھتے ہیں۔ **یائے لین:** یائے مجزوم سے پہلے حرف پر زیر (کسرہ) کی بجائے زبر ہو، تو اسے یائے لین کہتے ہیں۔ مثالیں: کَیسا، پَیغام، ہَیہات، مَیلان، تابہ کَے، پَے بہ پَے، مَے، شَے، درپَے، جَیسا تَیسا، نَیساں، حَیران؛ وغیرہ۔ اردو میں لفظ کا اختتام یائے لین پر ہو رہا ہو تو وہاں رسماً بڑی ''ے'' لکھتے ہیں۔ **یائے مجہول:** جہاں یاء سے پہلے حرف پر نہ زبر ہو نہ زیر اور یاء کی حیثیت بھی حرف علت کی رہے، یعنی یہ اپنے ماقبل پر حرکت وارد کرے۔ مثالیں: دیکھو، لے لینا، بیزار، تیز، بٹیر، جہیز، گریز، بے سوا، گیسو، سائے، لڑکے بالے، آگے پیچھے، تلے، بہتیرا، سویرے سویرے، اندھیرا، ہیر پھیر؛ وغیرہ۔ اردو میں لفظ کا اختتام یائے مجہول پر ہو رہا ہو تو وہاں بھی رسماً بڑی ''ے'' لکھتے ہیں۔

شذرہ: واوِ مجہول اور یائے مجہول اصولی طور پر عربی فارسی دونوں میں نہیں، تاہم وہ الفاظ جو اردو میں رچ بس گئے ہیں، ہمارے شعراء نے ان سے کام لیا ہے۔ مثالیں ساتھ ساتھ آتی رہیں گی۔

(۳) ہائے ہوز فارسی میں تین طرح واقع ہوتی ہے: اول: ماقبل پر زبر عام طور پر وہاں ہوتی ہے جہاں الف حذف کر دیا گیا ہو۔ راہ، رَہ؛ شاہ، شَہ؛ گاہ، گَہ؛ ماہ، مَہ؛ وغیرہ۔ دَہ (دَس:

اسمِ عدد) زبر کے ساتھ ہے۔ حرفِ ضمیر متکلم (م) سے مُرا (مجھے)۔ دوم: ماقبل پر پیش: نُہ (نَو: اسم عدد)؛ جہاں واو کو حذف کیا گیا ہو: کوہسار، کُہسار، قُہستان (اصلاً کوہستان)؛ دو (۲) سے دُگانہ، دُگیتی، دُرنگ، دُبارہ (ان میں واو لکھتے بھی ہیں، نہیں بھی لکھتے)؛ ضمیر حاضر (تو) سے تُرا (تجھے)۔ سوم: ماقبل پر زیر: یہ فارسی میں بہت زیادہ ہے۔ بے شمار اسماء ہیں: شہزادِہ (ہم نے اس کو شہزادہ اور شہزادی میں تقسیم کر دیا؛ بچہ، دریچہ، آوازِہ، تختِہ، ستارِہ، آمدِہ، رفتِہ، گزشتِہ، بندِہ، رسیدِہ، تابندِہ وغیرہ؛ اردو میں اِن سب کو زبر ماقبل ہ کے ساتھ لاتے ہیں اور الف کے مقابل ہ کا قافیہ درست مانتے ہیں؛ فارسی میں ہر مقام پر ایسا نہیں ہوتا۔

(۴)

ایک دوسرے کے مقابل درست مانے گئے قوافی

ان کو عرفِ عام میں ہم قافیہ الفاظ کہا جاتا ہے۔ حرکات اور نون غنہ کے اشتراک کے حوالے سے بات ہو چکی، ہم یہاں حرفِ قافیہ کو مخارج کے حوالے سے دیکھیں گے۔ یہاں احبابِ علم کی آراء تقسیم ہو چکی ہیں۔ ایک مکتبِ فکر کا کہنا ہے کہ حرفِ قافیہ کو قطعی ہونا چاہئے یعنی قریب المخارج اصوات کی بھی گنجائش نہیں۔ تاہم بہت قریب المخارج حروف قافیہ میں ایک دوسرے کے مقابل لائے جاتے ہیں۔ ت کے ساتھ تھ کا قافیہ بہت عام ہے۔ غلام محمد قاصر کا یہ شعر:

اکیلا دن ہے کوئی اور نہ تنہا رات ہوتی ہے
میں جس پل سے گزرتا ہوں محبت ساتھ ہوتی ہے

ہمارے مطالعہ میں ایسی غزلیں بھی آئی ہیں جن کے قوافی میں ذ، ز، ض، ظ کو؛ اور الف اور عین کو مقابل لایا گیا ہے۔

موجہء گُل کو ہم آواز نہیں کر سکتے
دِن ترے نام سے آغاز نہیں کر سکتے
عشق میں یہ بھی کھلا ہے کہ اٹھانا غم کا
کارِ دشوار ہے اور بعض نہیں کر سکتے
پروین شاکر

آ رہا ہے ڈر مجھے انجام کا آغاز سے
ابتدا سے ہی نظر آتے ہیں وہ ناراض سے
خصلت و عادات سے ہی امتیازِ نسل ہے
ورنہ صورت چیل کی بھی ہے مشابہ باز سے
وحید ناشاد

پنجابی شاعری میں البتہ قابلِ قبول حروفِ قافیہ کے مندرجہ ذیل گروہ عام مستعمل ہیں:
(ب، پ)، (ت، تھ)، (ث، س، ص)، (ح، ہ)، (خ، ک، کھ)، (د، ڈ)، (ر، ڑ)، (ذ، ز، ض، ظ)، (الف، عین، ہائے ہوز)، (ق، ک)، (گ، غ)، (ن، ں)، (ف، پھ)۔

(۵)

حرفِ قافیہ متحرک

اول: بعض فن پاروں کی قوافی کی کچھ ایسی صورت پیش آتی ہے: (مِلا، ہِلا، صلہ، بِگلا، دِلا؛ بَلا، جَلا، گَلا، چَلا؛ رُلا، سُلا، ٹُلا) ان میں لام اپنے ماقبل کے ساتھ مجزوم نہیں، مگر سب قوافی میں

موجود ہے؛ حرف ماقبل لام متحرک ہے مگر حرکات متماثل نہیں ہیں۔ ہمارے نزدیک یہ قوافی کے تین الگ الگ گروہ ہیں: حرف ماقبل لام پر زبر (بَلا، جَلا، گَلا، چَلا)؛ حرف ماقبل لام پر زیر (مِلا، سِلا، صِلہ، گِلا)؛ حرفِ ماقبل لام پر پیش (رُلا، سُلا، تُلا)۔

دوم: یہ بھی ہوتا ہے کہ لام الف مثل مندرجہ بالا ہوں اور اس سے پہلے سبب خفیف واقع ہو۔ مثلاً: اگلا، پچھلا، نچلا، جھولا، تولا، تھیلا، گیلا، میلہ، پتلا، منجھلا، سنبھلا، کچلا، نکلا؛ وغیرہ۔ ان میں حرفِ قافیہ لام سے فوراً پہلے حرف ناطق مجزوم واقع ہیں (اگلا، پچھلا، نچلا، منجھلا، سنبھلا، کچلا، نکلا)۔ یا پھر حرفِ علت جو ایک دوسرے سے عرف (الف، واو، یاے؛ معروف، مجہول، لین ہونے) میں متماثل نہیں ہیں: جھولا، تھیلا، گیلا، میلہ۔ ان میں حرفِ قافیہ کی صوتیت اپنے ماقبل سے آزاد ہو جاتی ہے۔ اس کی اور بھی کئی صورتیں ہیں (خاص طور پر تراکیب اور لاحقوں سے سبب سے): ہوادار، نمودار، خریدار، طرح دار، بیدار، زَردار؛ ستم گری، تونگری، کارگری، بخیہ گری، دریوزہ گری، سیم گری؛ حق گو، خوش گو، نغز گو، غزل گو، قصہ گو، دروغ گو، یاوہ گو، نظم گو؛ وغیرہ۔

سفارش: ایسے قوافی میں حرفِ قافیہ سے پہلا حرف اگر متحرک ہے تو اس کو ''پہلی صورت'' کے تحت دیکھا جائے۔ اور اگر ساکن غیر مجزوم ہے تو اس کے سکون کو زبر پر قیاس کیا جائے۔

سوم: حرف ماقبل لام (نقیب) پچھلے لفظ کا آخری اور ساکن حرف ہے: بات لا، کام لا، جام لا، ہاتھ لا، آگ لا، پات لا، خاص لا، آج لا، باز لا؛ وغیرہ۔ ایسے میں لا حرفِ معاون یا ردیف کا جزو ہوا۔

چہارم: زیرِ اضافت و توصیف کو زیر پر قیاس کیا جائے، اور ایسا زیر اگر (بہ شرطِ بحر) بقدر ''ے'' طویل ہو جاتا ہے تو اسے یائے مجہول پر قیاس کیا جائے۔ واوِ عطف کو اگر وہ گر رہا ہے تو پیش پر، اور اگر نہیں گر رہا تو اسے واوِ مجہول پر قیاس کیا جائے۔

عابد سیال کی ایک غزل ملاحظہ ہو (اس کا مطلع دستیاب نہیں):

اک شمع سی ہر شام جلا رکھتے ہیں دل میں
اک آس پہ ہر روز سنورتا ہے یہ رستہ
اے موجِ غمِ یار! گزر دل کی گلی سے
مدت سے مسافر کو ترستا ہے یہ رستہ
ہم چل تو پڑے تیرے اشارے کے سہارے
اب دیکھیے کس سمت نکلتا ہے یہ رستہ
اس موڑ پہ ٹھہرا ہے ترے ہجر کا لہجہ
اس موڑ سے چپ چاپ گزرتا ہے یہ رستہ
جتنا میں سنبھل جانے کی کوشش میں ہوں عابد
اتنا مرے پیروں سے الجھتا ہے یہ رستہ

اس غزل کے کوافی ہیں: سنورتا، ترستا، نکلتا، گزرتا، الجھتا۔ یہاں ہم یہ سفارش کرتے ہیں کہ حرفِ قافیہ (ت) ہے اور نقیب مجزوم ہے۔ دخیل اور اساس وغیرہ کی بحث یہاں ضروری نہیں رہتی۔

عابد سیال ہی کی ایک اور غزل کے قوافی: مطلع میں (چمکنے، ملنے) اور باقی اشعار میں (دھرنے، بدلنے، بگڑنے، جلنے)۔ اس میں بھی یہی صورت کارفرما ہے۔ مطلع میں اگر قوافی (عامل، کامل) واقع ہوں جیسی کہ اساس اور دخیل کی مدوں میں مثال دی جاتی ہے تو اس میں بلا توقف الف علت کو حرفِ قافیہ سمجھا جانا چاہئے اور (م ل) معاونین ہیں۔

(۶)

ردیف اور قافیے کا تداخل

غزل کی ایک خاص بات اس کی فضا ہوتی ہے۔ یوں تو غزل کا ہر شعر اپنی جگہ ایک مکمل مفہوم رکھتا ہے اور کسی بھی جگہ بیان بھی ہو سکتا ہے۔ تاہم یہ جسے فضا کہا گیا، یہ غزل کی خوبی ہے کہ جملہ اشعار اپنی الگ اور انفرادی حیثیت کے باوجود کسی نہ کسی وحدت میں پروئے ہوئے لگیں۔ ہم اسے غزل کی زیریں رَو بھی کہہ سکتے ہیں۔ یہ رَو معنوی بھی ہو سکتی ہے، تاثراتی بھی، لسانیاتی بھی، صوتیاتی بھی؛ اس میں کوئی حوالہ یا پہلو مختص نہیں کیا جا سکتا۔ ردیف ایک فضا مہیا کرتی ہے اور قوافی مضامین سجھاتے ہیں۔ فنی اہمیت قافیے کی ہے، سو ہم بہت سہولت کے ساتھ کہہ سکتے ہیں کہ ردیف دراصل قافیے ہی کی توسیع ہے۔ بسا اوقات ردیف اور قافیے کے الفاظ بھی یوں مل جاتے ہیں کہ ان کو الگ کرنے کی کوشش میں شعر ضائع ہو سکتا ہے۔ قافیہ بھی ایک سے زیادہ الفاظ پر مشتمل ہو سکتا ہے۔ اس بات پر کوئی اختلاف نہیں کہ حرفِ قافیہ اس کے معاونین اور توسیع (ردیف) میں حروف اور ان کی حرکات و سکنات ایک فن پارے میں مستقل ہوتی ہیں۔ سو، بجائے اس حساب میں پڑے رہنے کے کہ قافیے کا کون سا لفظ ٹوٹا، کتنا ٹوٹا اور اس سے حروفِ قافیہ میں کیا کیا اصطلاحاتی تبدیلیاں واقع ہوئیں، اس مظہر کو اگر وہ سلیقے کے ساتھ آیا ہے تو بلا تفریق قبول کر لینا چاہئے۔

یہ جان کر ہی تو منزل یہاں بنا لی ہے
کہ اس سے آگے زمیں راستوں سے خالی ہے
فلک پہ عکس ہے توسوں میں سات رنگوں کا
ہوا میں اس نے کہیں اوڑھنی اچھالی ہے
بہت ہے کور ہنر عہد کی گرانی میں
ذرا سی دل نے جو تابندگی بچا لی ہے

عابد سیال

سب آزمائے نئے کیا پرانے حیلے بھی
نہ کارگر ہوئے پرکھے ہوئے وسیلے بھی
عطائے دنیا پہ یوں انحصار کیا مرے دل
جو تیرے حصے کی ہے بڑھ کے وہ خوشی لے بھی
یہ بام و در بھی اداسی کا پیرہن بدلیں
ہے ایسی رُت کہ ہرے ہو رہے ہیں پیلے بھی

عابد سیال

لحد میں چین سے رہنے نہ دے گی یاد اس غم کی
بچھاؤ تم نہ بزمِ ناز میں صف میرے ماتم کی
الٰہی خیر، ہوتا ہے مجھے تلوار کا دھوکا
وہ قاتل کی کمر میں دیکھنا بجلی سی کیا چمکی

گو لاکھ جفائیں ہوں ادھر سے
نکلے نہ صدائے اف جگر سے
لازم نہیں ابرِ اشک برسے
پوچھے کوئی دیدہ ہائے تر سے

فانی بدایونی

جرم انکار کی سزا ہی دے
میرے حق میں بھی کچھ سنا ہی دے
شوق میں ہم نہیں زیادہ طلب
جو ترا نازِ کم نگاہی دے
تو نے بنجر زمیں کو پھول دئے
مجھ کو اک زخم دل کشا ہی دے

ناصر کاظمی

(۷)

الف مقصورہ، الف اور ہائے ہوز مقابل

اساتذہ کے ہاں بھی اور متداول شاعری میں بھی الف مقصورہ، الف اور ہائے ہوز کو بطور حرفِ قافیہ مقابل لانا بلا اکراہ درست مانا گیا ہے۔ مثالیں ملاحظہ ہوں:

اپنی دھن میں رہتا ہوں
میں بھی تیرے جیسا ہوں
مجھ سے آنکھ ملائے کون
میں تیرا آئینہ ہوں

ناصر کاظمی

نیند آ جائے تو کیا محفلیں برپا دیکھوں
آنکھ کھل جائے تو تنہائی کا صحرا دیکھوں
شام بھی ہوگئی دھندلا گئیں آنکھیں بھی مری
بھولنے والے میں کب تک ترا رستہ دیکھوں
پھول کی طرح مرے جسم کا ہر لب کھل جائے
پنکھڑی پنکھڑی ان ہونٹوں کا سایہ دیکھوں
ٹوٹ جائیں کہ پگھل جائیں مرے کچے گھڑے
تجھ کو میں دیکھوں کہ یہ آگ کا دریا دیکھوں

پروین شاکر

اک دیا دل میں جلانا بھی بجھا بھی دینا
یاد کرنا بھی اسے روز بھلا بھی دینا
صورتِ نقشِ قدم دشت میں رہنا محسن
اپنے ہونے سے نہ ہونے کا پتہ بھی دینا

محسن نقوی

الف مقصورہ اصلاً عربی اسماء سے خاص ہے۔ اور دو صورتوں میں لکھا جاتا ہے۔(۱) بصورت واو: جیسے زکوٰۃ، صلوٰۃ میں ہے (صوتیت بالترتیب: زکات، صلات)۔ (۲) بصورت یاء: جیسے موسیٰ، عیسیٰ، لُبنیٰ، اعلیٰ، ادنیٰ میں ہے (صوتیت بالترتیب: مُوسا، عیسا، لُبنا، اعلا، ادنا)۔ قاعدہ یہی ہے کہ ایسے الفاظ کی املاء میں یاء، واو کو برقرار رکھا جائے، صوتیت کچھ بھی ہو۔

(۸)

ہمزہ اور یائے غیر متلو

یہاں عربی فارسی اصل کے کچھ ایسے اسماء نقل کئے جاتے ہیں، جن کی جمع کی صورت میں یا کسی ترکیب کی صورت میں، آخری حرف متحرک ہونے کی بجائے وہاں یائے یا ہمزہ شامل کیا جاتا ہے۔ مثلاً: خدا، خدائے واحد، خدایانِ بحر و بر، خداؤ، خدائی؛ ہوا، ہواؤں، ہوائی، ہوائیں؛ بلا، بلائے جان؛ ردا، ردائے سبز؛ نوا، نوائے سوختہ، ہم نوایان، بے نوائی؛ خوشبو، بوئے گل، خوشبویات؛ رُو، رُوئے سخن، ترش رُوئی؛ خوبی، خوبیء کردار؛ شومی، شومیء قسمت؛ انبیا، انبیائے کرام، اولیاء اللہ؛ قضا، قضائے مبرم؛ جام و سبو، سبوی و جام؛ محاورہ بین خدای وانسان؛ وغیرہ۔ ایسے اسماء کا آخری حرف یائے مستور یا ہمزہ ہوتا ہے جس کو کبھی لکھتے ہی نہیں، کبھی لکھتے ہیں تو بولتے نہیں اور کبھی لکھتے بھی ہیں بولتے بھی ہیں۔

(۹)

تائے فارسی

مطالعہ بتاتا ہے کہ فارسی میں بہت سارے مصادر ایسے ہیں جن میں علامتِ مصدر (تَن) سے پہلے حروف خ، ف، س، ش میں سے کوئی ہوتا ہے اوراس (خ، ف، س، ش) سے قبل حرفِ علت واقع ہوتا ہے۔ مثالیں: برخاستن، خواستن، برداشتن، پرداختن، تافتن، کوفتن، فریفتن، آموختن، ساختن، یافتن؛ وغیرہ۔ ان سے حسبِ قواعد نونِ مصدر ہٹا کر بنائے جانے والے فعل ماضی یا اسمِ حاصل مصدر کی صورت یہ ہوتی ہے: برخاست، خواست، برداشت، پرداخت، تافت، کوفت، فریفت، آموخت، ساخت، یافت؛ وغیرہ یعنی لفظ کے آخر میں حرف علت کے بعد دو (کُل تین) متواتر ساکن حروف جب کہ آخری حرف ہمیشہ ت ہوتا ہے۔ یہ وہی ت ہے جسے ہم نے ''فاعلات'' میں تائے فارسی کا نام دیا ہے۔ عروضی وزن میں یہ تائے فارسی ساکن ہو تو کالعدم ہوتا ہے، متحرک ہو تو معمول کے مطابق گنتی میں آتا ہے۔

(۱۰)

بصری قافیہ

بعض اساتذہ ''بصری قافیہ'' بھی لائے۔ اس میں مقفٰی قرار دئے گئے الفاظ، بلحاظ املاء بظاہر مماثل نظر آتے ہیں صوتیت میں چاہے مختلف ہوں۔ مثال کے طور پر: مصفٰی، معافی، مقفٰی، معلٰی، معرٰی، معرِی، معانی، منافی، جوانی؛ وغیرہ کو ایک ہی فن پارے میں جمع کرنا۔ قافیہ کے لئے بنیادی شرط آواز (صوتیت) ہے، لفظ کی املائی شکل جیسی بھی ہو۔ اگر ہم الف مقصورہ والے منقولہ الفاظ کو مصفےٰ، مقفےٰ، معلے، معرّے لکھیں (دونوں طرح درست ہیں) تو کیا اس کے بصری قوافی نرالے، ہمارے، وسیلے، لطیفے وغیرہ ہوں گے؟ لہٰذا ہمارے نزدیک ''بصری قافیہ'' درخورِ اعتنا نہیں ہے۔ فی زمانہ اس کا رجحان بھی نہیں رہا، کوئی صاحبِ فن طبع آزمائی کرلے تو اس کی اپنی صواب دید پر ہے۔ ضروری نہیں کہ ایسی طبع آزمائی کو مستحسن ہی کہا جائے گا۔

اس کے مقابل ایک اصطلاح بولی جاتی ہے: سمعی قافیہ۔ یعنی لفظ کی صورت جیسی بھی ہو، اس کی اصوات بلحاظ قافیہ متماثل ہوں؛ مثلاً: صلوٰۃ، زکوٰۃ، رماۃ، رواۃ، حیات، ممات، صفات، دوات، برات وغیرہ کو ایک فن پارے میں جمع کرنا۔ سامنے کی بات ہے کہ جب ہم کہتے ہیں کہ فلاں، فلاں، فلاں الفاظ ہم قافیہ ہیں، تو ان سب میں اولین مماثلت ہوتی ہی اصوات کی ہے۔ لہٰذا ہمارے نزدیک ''سمعی قافیہ'' وہی عمومی قافیہ قرار پاتا ہے، اس کے لئے کسی خاص اصطلاح کی ضرورت ہی نہیں۔

جیسا کہ پہلے ذکر ہو چکا، الف اور ہائے ہوز کا باہم قافیہ اردو کے لئے درست مانا گیا ہے جبکہ فارسی میں ایسا نہیں ہے؛ وہاں اشارہ اور خدارا ہم قافیہ نہیں ہیں (اشارہ فارسی اصوات کے مطابق اشارِہ ہے)۔ فارسی میں ایسے اسماء کثیر تعداد میں ہیں جن کا آخر ہائے ہوز اور ماقبل مکسور پر ہوتا ہے۔ کچھ اسماء (فارسی تلفظ میں) نقل کئے جاتے ہیں: شہزادِہ، بچِہ، بیضِہ (عربی میں: بیضَۃ)، اشارِہ (عربی میں: اشارَۃ)، ستارِہ، شمارِہ، پرندِہ، خانوادِہ، سفینِہ؛ وغیرہ۔ مزید تفصیلات ''زبانِ یارِ من'' میں دستیاب ہیں۔ ظاہر ہے ہم اردو میں اس تلفظ سے مانوس نہیں ہیں، لہٰذا ستارہ، ہمارا، گزارہ، گزارا، خدارا، سنوارا، نکھارا، اشارہ؛ کو ہم قافیہ تسلیم کرتے ہیں۔ تنوین (دو زبر، دو

زیر، دو پیش) نون مجزوم ماقبل متحرک کی مثل ہے۔

(۱۱)

امالہ: اردو اسلوب کی ایک خاص بات

اردو میں امالہ وہ صفت ہے جس میں کسی اسم کی جمعی حیثیت (وحدت و جمع) تبدیل ہوئے بغیر اس کے آخری حروف میں تبدیلی واقع ہو جائے۔ یہ تبدیلی چھ حروفِ جار (میں، سے، کو، پر، تک)؛ ایک حرفِ عامل (نے) اور تین حروفِ اضافت (کا، کے، کی)؛ کل دس میں سے کسی ایک کے زیرِ اثر واقع ہوتی ہے۔ مثالیں: ۱۔ وہ دو لڑکے جا رہے ہیں (جمع)؛ نیلی قمیص والے لڑکے کا نام کیا ہے (واحد)۔ الف اور یے کا فرق۔ ۲۔ کائنات میں تو بے شمار دنیائیں ہیں، ہمیں تمام دنیاؤں کا علم کہاں! (جمع) ؤں اور ئیں کا فرق۔ ۳۔ چند نبی ہیں جن کے حالات کتاب اللہ میں مذکور ہیں، زیادہ نبیوں کے تو نام تک نہیں آئے۔ (جمع) ؤں کا اضافہ۔ ۴۔ ان چابیوں سے اپنی چابیاں نکال لو (جمع) وں اور اں کا فرق۔ ۵۔ یہ سارے درخت بیچ دیجئے، ان سب درختوں کو بیچ دیجئے۔ (جمع) وں کا اضافہ۔ ۶۔ خبریں دیکھیں آپ نے؟ یار خبروں میں کیا رکھا ہے؟ (جمع) یں اور وں کا فرق؛ وعلیٰ ہٰذا القیاس۔

کتاب اللہ میں امالہ کی ایک مثال دستیاب ہے۔ ''**بسم اللہ مجریھا و مُرسٰھا**'' (اس سواری کا چلنا اور رکنا، اللہ کے نام سے) اس کو ''مجرے ہا'' (یائے مجہول کے ساتھ) پڑھتے ہیں۔ علمائے لسانیات نے اردو میں امالہ کی تعریف یوں کی ہے: ''اسم واحد کے آخری الف کو یائے مجہول میں بدلنا''۔ ہم نے اسی کو پھیلا کر امالہ والے اسماء کی واحد اور جمع دونوں کو امالہ میں شامل کر لیا ہے۔ اس طرح اردو میں امالہ کے چھ گروہ اور چھ تراتیب بنتی ہیں:

اول (مذکر): ا (ے)، ے (وں)، ہ (ے)
اول (مؤنث): ا (ائیں)، ہ (ائیں)، ئیں (ؤں)
دوم (مذکر): ی (یوں)
دوم (مؤنث): ی (یاں)، یا (یاں)، یاں (یوں)
سوم (مذکر): ... (وں)
سوم (مؤنث): ... (یں)، یں (وں)

گروہ حسبِ ذیل ہیں۔

(۱) اسم مذکر، آخری حرف: الف یا ہائے ہوز

واحد	واحد امالہ	جمع	جمع امالہ
لڑکا	لڑکے	لڑکے	لڑکوں
بندہ	بندے	بندے	بندوں
بوڑھا	بوڑھے	بوڑھے	بوڑھوں
تبصرہ	تبصرے	تبصرے	تبصروں
تمغہ	تمغے	تمغے	تمغوں

(۲) اسم مؤنث، آخری حرف: الف یا ہائے ہوز

واحد	واحد امالہ	جمع	جمع امالہ
مہلا	مہلا	مہلائیں	مہلاؤں
خالہ	خالہ	خالائیں	خالاؤں
دنیا	دنیا	دنیائیں	دنیاؤں
دعا	دعا	دعائیں	دعاؤں

(۳) اسم مذکر، آخری حرف: یائے معروف

واحد	واحد امالہ	جمع	جمع امالہ
مالی	مالی	مالی	مالیوں
بھائی	بھائی	بھائی	بھائیوں

نبی	نبی	نبی	نبیوں
سدھی	سدھی	سدھی	سدھیوں
خوجی	خوجی	خوجی	خوجیوں

(۴) اسم مؤنث، آخری حرف: یائے معروف

واحد	واحد امالہ	جمع	جمع امالہ
لڑکی	لڑکی	لڑکیاں	لڑکیوں
چابی	چابی	چابیاں	چابیوں
مولی	مولی	مولیاں	مولیوں
مرغی	مرغی	مرغیاں	مرغیوں
چڑیا	چڑیا	چڑیاں	چڑیوں
لڑائی	لڑائی	لڑائیاں	لڑائیوں

(۵) اسم مذکر، آخری حرف: ماسوائے الف، ہاء، یاء

واحد	واحد امالہ	جمع	جمع امالہ
تار	تار	تار	تاروں
بندر	بندر	بندر	بندروں
خیال	خیال	خیال	خیالوں
درخت	درخت	درخت	درختوں
موسم	موسم	موسم	موسموں

(۶) اسم مؤنث، آخری حرف: ماسوائے الف، ہاء، یاء

واحد	واحد امالہ	جمع	جمع امالہ
تار	تار	تاریں	تاروں
خبر	خبر	خبریں	خبروں
ماں	ماں	مائیں	ماؤں
بہشت	بہشت	بہشتیں	بہشتوں
کتاب	کتاب	کتابیں	کتابوں

(۱۲)

ایک متداول مسئلہ

بعض اہلِ قافیہ یہ تقاضا کرتے ہیں کہ حروفِ امالہ (ا، ے، یں، وں، ئیں، ؤں) والے الفاظ دیگر ہم صوت مختتم الفاظ مثلاً: چلیں، رکے، تھمے، پرے، کہیں؛ وغیرہ سے ہم قافیہ نہیں ہو سکتے۔ یہ تصور اردو سے زیادہ فارسی نظامِ اصوات پر ترتیب دئے گئے قواعد پر مبنی ہے۔ کہا یہ جاتا ہے کہ (مثال کے طور پر) درختوں، کتابوں، ہواؤں، رفیقوں، دلیلوں، فرشتوں، اشاروں ہم قافیہ نہیں ہیں، اور دلیل دی جاتی ہے کہ ان میں (وں) تو علامتِ جمع (یا ہماری لغت کے مطابق) حروفِ امالہ ہیں، ان کو منہا کر کے باقی بچنے والے الفاظ ہم قافیہ ہونے چاہئیں۔ عربی میں جمع سالم کی اصولاً تین (لفظاً دو) صورتیں ہیں: عالمون، عالمین؛ نبیون، نبیین؛ سابقون، سابقین؛ سوال یہ ہے کہ آیا عربی میں علامتِ جمع کو قافیے میں نظر انداز کیا جاتا ہے؟ یا منہا کر دیا جاتا ہے؟ یقیناً ایسا نہیں ہے۔ کتاب ہا، قلم ہا، گل ہا، غنچہ ہا وغیرہ میں علامتِ جمع ''ہا'' ایک الگ لفظ کے طور پر آتا ہے، اس پر قدغن لگتی ہے تو ضرور لگائیے، مگر اردو میں (وں، یں) کو لفظ کا حصہ سمجھئے اور اس کے مطابق قوافی کا فیصلہ کیجئے۔

(۱۳)

اشکالاتِ قوافی

امالہ کے علاوہ بھی کچھ مسائل ہیں جہاں قوافی کو ناموافق قرار دے دیا جاتا ہے۔ علمائے قوافی بسا اوقات افعال کے صیغے کے ساتھ غیر افعال قوافی پر عدم اطمینان کا اظہار کرتے

مثلاً: دیکھوں، سوچوں، بوجھوں کے ساتھ بھیجوں، قانوں، بیچوں کے قوافی پر بھی یہی اعتراض ہوتا ہے کہ ..وں علامتِ صیغہ ہے سو اسے ہٹا کر دیکھیں تو قوافی موافق نہیں رہتے۔ بعض علمائے قافیہ تو اس سے بھی زیادہ سختی کے قائل ہیں؛ ان کا موَقف ہے کہ حروفِ مکرر کو لفظ سے منہا کریں تو باقی با معنی لفظ بچنا چاہئے۔ لفظ کی صرفی نحوی حیثیت کا معاملہ بھی کچھ ایسا ہی ہے۔ عمومی توقع ایک شاعر سے وابستہ کی جاتی ہے کہ وہ لفظی، معنوی، صوتی ہر اعتبار سے متماثل قوافی لے کر آئے، ورنہ یہ عیب ہے۔

(۱۴)

حرفِ روی کا مسئلہ

حمید اللہ ہاشمی کا کہنا ہے کہ: ’’قافیے کا آخری حرف روی کہلاتا ہے۔ اس سے پہلے جو حرف یا حروف ساکن ہوں گے، وہ اور ان سے پہلے کی حرکت ہا قافیے میں بار بار لانی پڑے گی۔ مثلاً ’’حور‘‘ کا قافیہ ’’نور‘‘ اور ’’طور‘‘ صحیح ہے لیکن ’’اور‘‘ غلط ہے۔ اس لئے کہ ’’ر‘‘ حرفِ روی ہے۔ اس سے پہلے حرف واو ساکن ہے اور اس سے پہلے پیش ہے نہ کہ زبر۔ پس اگر پیش کی بجائے زبر لائیں گے تو قافیہ غلط ہو جائے گا۔ تخت کا قافیہ سخت اور بخت صحیح ہے لیکن وقت غلط ہے۔ اس لئے کہ وقت میں ’’ت‘‘ سے پہلے ’’ق‘‘ ہے اور اوپر کے قافیوں میں ’’ت‘‘ سے پہلے ’’خ‘‘ ہے۔ روی وہ حرف ہے ہر ایک قافیہ میں مکرر آتا ہے اور اسی کے نام سے قافیہ موسوم ہوتا ہے۔ جیسے دِل، بگل کا لام‘‘۔ یعنی اصوات یعنی اصوات کا التزام و اعتبار کرنا پڑے گا نہیں تو قافیہ غلط ہو جائے گا‘‘۔

ایک طرف تو یہ کہا جاتا ہے کہ حرفِ روی قافیہ کا آخری حرف ہوتا ہے۔ دوسری طرف یہ کہا جاتا ہے کہ حرفِ روی کے بعد چار حروف ہو سکتے ہیں، ان کے اصطلاحی نام بھی منقول ہیں۔ حرفِ روی سے پہلے چار حروف کو بھی قافیہ کا حصہ مانا جاتا ہے۔ سوال یہ ہے کہ اگر حرفِ روی قافیے کا آخری حرف ہے تو بعد والے چار حروف قافیے کا حصہ کیوں کر ہو گئے؟ اس پر مزید: حرفِ روی مقید، حرفِ روی مطلق، حرفِ روی اصلی، حرفِ روی مضاعف، حرفِ روی زائد؟ حرفِ روی سے پہلے چار حروف ہیں بلکہ مذکور عیوبِ قافیہ میں اکثر کا تعلق انہی چار حرفوں سے ہے۔ ایسے میں مثال کے طور پر اِس شعر کو کیا کہیں گے جس میں مصرع کا آخری حرف حرفِ علت ہے؟ ایک ہی صورت بچتی ہے کہ اس کو معریٰ یا بلا قافیہ قرار دے دیا جائے:

ہے یہی میری نماز، ہے یہی میرا وضو
میری نواؤں میں ہے میرے جگر کا لہو

اقبال

سو گئی شہر کی اک ایک گلی
اب تو آجا کہ رات بھیگ چلی
کوئی جھونکا چلا تو دل دھڑکا
دل دھڑکتے ہی تیری یاد آئی
کون ہے تو کہاں سے آیا ہے
کہیں دیکھا ہے تجھ کو پہلے بھی

ناصر کاظمی

یہ دس شعروں کی غزل ہے۔ ایک محترم عالمِ قوافی نے اس کے مطلع میں حرفِ روی (ل، ی) دونوں کو قرار دیا اور کہا کہ شاعر ان دونوں میں سے کسی ایک کو استعمال کر سکتا ہے: ’’یعنی مطلع کے ایک مصرع میں قافیے کے روی اصلی کو دوسرے مصرعے کے قافیے کے روی زائد کے ساتھ ملا کر کسی ایک لفظ کو

روی ٹھہرایا جاتا ہے۔ عام طور پر علم قافیہ کو پڑھنے والے یہاں آ کر متردد ہو جاتے ہیں اور اکثر شعرا ایسا کرنا غلط ہی سمجھتے ہیں۔ اساتذہ کے ہاں بھی ایسی مثالیں گو کہ کم ملتی ہیں مگر ملتی ضرور ہیں''۔ اور یہ کہ: ''اس غزل میں ردف تو سرے سے موجود ہی نہیں، اس لئے یہاں صرف حرف روی کا اعتبار ہے۔ 'لام کو مکرر کیوں نہیں کیا گیا' یہ اعتراض صوتیات کے حوالے سے تو کیا جا سکتا ہے، لیکن اس میں علمِ قافیہ کا کوئی اصول نہیں ٹوٹ رہا''۔ یعنی؟ قوافی کا صوتیات سے کوئی علاقہ نہیں؟ تو پھر ہم قافیہ الفاظ کس بنا پر ہم قافیہ ہوئے؟ روی اصلی اور روی زائد پر کہتے ہیں کہ: ''یہ تھوڑا پیچیدہ سا اصول ہے جسے میں نے اپنے ایک مضمون میں بھی لکھا تھا''۔ نتیجہ انہوں نے یہ اخذ کیا کہ: ''مطلع میں اعتبار ''تعدادِ مشترک حروف'' کا نہیں اعتبار در اصل حروفِ قافیہ کا ہی ہے۔ اس کے علاوہ کسی چیز کی پابندی بھی لازمی نہیں''۔

ادھر حرفِ وصل اور حرفِ قید کی تخصیص کر دی گئی کہ یہ مذکورہ فہرستوں میں شامل کئے گئے حروف کے علاوہ نہیں ہو سکتے۔ یہ فہرستیں بھی نہ صرف یہ کہ باہم متماثل نہیں ہیں، بلکہ ان میں اردو کے وہ حروف بھی شامل نہیں جو عربی یا فارسی سے نہیں آئے، ہائے مخلوط (دوچشمی ھ) والا کوئی حرف (بھ، پھ، تھ، ٹھ ...) بھی ان فہرستوں میں نہیں ہے۔ ایسے میں مقامِ فکر ہے کہ اردو کا شاعر کیا کرے؟ حرفِ روی، حروف ماقبل اور مابعد، اور فن پارے کی بحر کے تناظر میں کسی خاص حرف کا مستعمل ہونا نہ ہونا بالکل الگ بات ہے اور شاعر کی استعداد پر منحصر ہے۔ حروف پر کوئی خصوصی قدغن نہیں لگائی جانی چاہئے۔

(۱۵)

آسان علمِ قافیہ کے خدوخال

ہمیں علمِ قافیہ کے مروجہ نظام اور تعریفات میں ترامیم کرنی ہوں گی، تا کہ ہم مندرجہ ذیل مقاصد حاصل کر سکیں:

(۱) قافیہ کی تعیین اور اعلان کو یقینی بنانا۔ (۲) حرفِ روی اور اس کے متعلقات کو سادہ کرنا۔ (۳) ممکنہ حد تک حتمیت کو یقینی بنانا۔ (۴) اصطلاحات کی فہرست کو جامع اور مختصر کرنا۔ (۵) زمین (وزن، قافیہ اور ردیف) میں مطابقت پیدا کرنا۔ (۶) قوافی کی گروہ بندی عیوب کی بجائے محاسن کی بنیاد پر کرنا۔ (۷) اردو میں رائج اصوات کو اہمیت دینا۔ (۸) علم قافیہ کی تفہیم کو آسان بنانا۔

(۱۶)

سفارشات

اول: عالمِ قوافی کو شاعر کے لئے ممتحن کی بجائے اتالیق کا کردار ادا کرنا چاہئے۔

دوم: قوافی کی درجہ بندی عیوب یا نقائص کی بجائے محاسن کی بنیاد پر کی جائے۔

(۱۷)

تجاویز

اول: غزل، قطعہ وغیرہ کے مطلع دونوں مصرعوں میں واقع ہونے والے قافیوں اور ردیف کو ''قوافی کا اعلان'' سمجھا جانا

چاہئے۔ اور شاعر کو بھی اپنے اعلان کا حرف بحرف پاس کرنا چاہئے۔ مطلع دستیاب نہ ہو وہاں فن پارے میں وارد ہوئے تین چار پانچ قوافی کے مشترک مترتب حروف کو اعلان کا درجہ دیا ہے۔

دوم: ردیف کو الگ حیثیت میں دیکھنے کے ساتھ ساتھ اس کو قافیے کی توسیع کا درجہ دیا جائے تو قافیہ اور ردیف کے تداخل کے مسائل ومباحث کی ضرورت نہیں رہتی۔

سوم: حرفِ روی کی جگہ حرفِ قافیہ کا تعارف اور تعین کرنے سے بہت سہولت ہو جاتی ہے۔

چہارم: حرفِ علت بھی حرف قافیہ ہو سکتا ہے (اگر اسے گرایا نہ گیا ہو)۔ اس سے پہلے حرف کا متحرک یا علت ہونا حسن ہے۔ یاد رہے کہ حروفِ علت (الف، واو، یاے) پر جب کوئی حرکت واقع ہو یہ حرفِ ناطق کے حکم میں آتے ہیں، اور جب یہ خود اپنے ماقبل کو حرکت دیں تو یہ حروف علت ہوتے ہیں۔

پنجم: دو، دو حرفِ روی کا تصور مستحسن نہیں ہے۔ حرفِ قافیہ ایک ہی ہو، اور قطعی طور پر متعین ہو۔

چہارم: حرفِ قافیہ پر واقع ہونے والی حرکت، علت اور نون غنہ وغیرہ کو حرفِ قافیہ کے خواص کے طور پر لیا جائے اور فن پارے کے اندر ان خواص کا بھی پاس کیا جائے۔

ششم: قوافی یا ہم قافیہ الفاظ پر بات کرتے ہوئے یا تو کہہ دیا جائے یا کم از کم ذہن میں رہے کہ ان کا زیرِ بحث مصرعے کی بحر میں ہونا لزوم اول ہے۔ کہیں اگر قوافی بلا لحاظ نقل کئے جائیں تو انہیں ''بشرطِ بحر'' تصور کیا جائے۔

(۱۸)

اصطلاحات

بحر اور زمین: زمین کے دو عنصر ہیں، وزن اور قافیہ۔ وزن کا حوالہ بحر ہے۔

نظمِ معریٰ اور نظمِ مقفیٰ: جس نظم میں قافیہ کا اہتمام نہ ہو وہ نظمِ معریٰ ہے؛ جس میں ہو وہ مقفیٰ ہے۔

قافیہ اور ردیف: قافیہ زمین کا لازمی جزو ہے۔ قافیہ کی توسیع ردیف ہے جو لازمی نہیں تاہم اختیار کر لی جائے لازم ہو جاتی ہے۔

نقیب، حروفِ معاون اور توسیع: قافیہ کی بنیاد حرفِ قافیہ ہے۔ حرفِ قافیہ سے پہلے واقع ہونے والا حرف نقیب اور بعد واقع ہونے والے حروف حروفِ معاون ہیں، ان کی توسیع ردیف ہے۔ غیر مردف: وہ بیت جس میں ردیف نہ ہو۔

قافیہ مکرر: بسا اوقات ایک شعر میں ایک سے زیادہ ہم قافیہ الفاظ کسی نہ کسی معینہ ترتیب میں لائے جاتے ہیں۔ یہ مکرر قافیہ ہے۔

قافیہ موصول اور مفروق (ساختیاتی تقسیم): نقیب اپنے ماقبل سے حرکت یا حرفِ علت کی بدولت جڑا ہوا ہو تو وہ قافیہ موصول ہے۔ اگر نہ جڑا ہوا ہو تو وہ قافیہ مفروق ہے۔ موصول یا مفروق کو حسن و قبح سے مشروط نہ کیا جائے۔ حسن و قبح کا تعلق ساخت سے زیادہ صوتیات سے ہے۔

قافیہ خفیف، ثقیل اور دقیق (صوتیاتی تقسیم): ماقبل نقیب سے ردیف کے آخر تک واقع ہونے والے حروف و حرکات نرمی اور سہولت سے ادا ہو رہے ہوں تو وہ قافیہ خفیف ہے، ان میں کہیں صوتی حوالے سے ثقالت محسوس ہو تو وہ قافیہ ثقیل ہے۔

قافیہ دقیق: جس کو ادا کرنے میں رکاوٹ محسوس ہو۔ جہاں ساکن کے بعد متحرک حرف (ماسوائے تشدید) واقع ہوتا ہے، وہاں مخارج جتنے قریب ہوں دقت اتنی زیادہ ہوتی ہے۔

شذرہ: قافیہ مفروق کی ایک مثال حرفِ قافیہ متحرک کے بعد پیش کی جا چکی ہے۔ عابد سیال کی بغیر مطلع کی غزل کے قوافی ہیں: سنورتا، ترستا، نکلتا، گزرتا، الجھتا۔ ان میں نقیب (ت) اور حرفِ قافیہ (الف علت) مل کر سبب خفیف بناتے ہیں۔ ماقبل بقیات (سنور، ترس، نکل، گزر، الجھ) میں آخری حرف مجزوم ہے۔ یہ وصف زیرِ نظر غزل میں اس اعتبار سے حسن ہے کہ اس میں الفاظ ساختیاتی اعتبار سے آزاد ہوتے ہوئے بھی قافیہ خفیف پر پورے اتر رہے ہیں۔ مزید مثالیں کچھ تو گزشتہ مباحث میں آ چکی ہیں، کچھ عملی مطالعہ میں پیش کی جا رہی ہیں۔

(۱۹)

قوافی کا عملی مطالعہ

میں نوائے سوختہ در گلو، تو پریدہ رنگ رمیدہ بو
میں حکایتِ غمِ آرزو، تو حدیث ماتمِ دلبری
مرا عیش غم مرا شہد سم مری بود ہم نفسِ عدم
ترا دل حرم، گروِ عجم، ترا دیں خریدۂ کافری

اقبال

بحر: متفاعلن چار بار (بحرِ کامل مثمن سالم)؛ **قوافی:** دلبری، کافری، قلندری، آذری۔ **حرفِ قافیہ:** ر؛ **نقیب:** بَ، فَ، دَ، ذَ؛ **حرفِ معاون:** یائے معروف؛ یہ **غیر مردف** ہے اس میں سب **قوافی خفیف** ہیں۔ **مکرر قوافی:** گلو، بو، آرزو، سم، عدم، عجم۔

بڑی باریک نظر رکھتے ہیں اچھے پاگل
پاگلو! بات کی تہ کو نہیں پہنچے پاگل
ہم نے دیکھے ہیں تری شہر میں ایسے پاگل
اپنے اطوار سے قطعاً نہیں لگتے پاگل
جس کو سوچے تو خرد خود ہی پریشاں ہو جائے
اس کے دیوانے کو ہم تو نہیں کہتے پاگل

محمد یعقوب آسی

بحر: فاعلن فاعلتن فاعلتن فاعلتن رمفعولن (بحرِ ارمولہ)؛ **قوافی:** اچھے، پہنچے، ایسے، لگتے، کہتے۔ **حرفِ قافیہ:** یائے مجہول؛ **نقیب:** چھ، چ، س، ت، ت؛ **حرفِ معاون** ندارد؛ **ردیف:** پاگل (اس میں سب قوافی خفیف ہیں)؛ **مکرر قوافی** ندارد۔

چہرہ افروز ہوئی پہلی جھڑی ہم نفسو شکر کرو
دل کی افسردگی کچھ کم تو ہوئی ہم نفسو شکر کرو
آج پھر دیر کی سوئی ہوئی ندی میں نئی لہر آئی
دیر کے بعد کوئی ناؤ چلی ہم نفسو شکر کرو
آسماں لالۂ خونیں کی نواؤں سے جگر چاک ہوا
قصرِ پندار کی دیوار گری ہم نفسو شکر کرو

ناصر کاظمی

بحر: فاعلن فاعلتن فاعلتن فاعلتن فاعلتن رمفعولن (بحرِ ارمولہ معشر)؛ **قوافی:** جھڑی، ہوئی، چلی، گری۔ **حرفِ قافیہ:** یائے معروف؛ **نقیب:** ڑ، ء، ل، ر؛ **حروفِ معاون** ندارد؛ **ردیف:** ہم نفسو شکر کرو (اس میں سب **قوافی خفیف** ہیں)؛ **مکرر قوافی** ندارد۔

گل نہیں مے نہیں پیالہ نہیں

کوئی بھی یادگارِ رفتہ نہیں
فرصتِ شوق بن گئی دیوار
اب کہیں بھاگنے کا رستہ نہیں
راکھ کا ڈھیر ہے وہ دل ناصر
جس کی دھڑکن صدائے تیشہ نہیں

ناصر کاظمی

بحر: فاعلن فاعلات فاعلتن رمفعولن (بحرِ خفیف مسدس ربحرِ مدرکہ)؛ **قوافی:** نہیں۔ **حرفِ قافیہ:** ن؛ **نقیب:** ل، ت، ت، ش؛ **حروفِ معاون:** ہ ی ں؛ **ردیف** ندارد (اس میں سب **قوافی خفیف** ہیں)؛ **مکرر قوافی** ندارد۔

ڈھلکے ڈھلکے، آنسو ڈھلکے
چھلکے چھلکے ساغر چھلکے
ان کی تمنا ان کی محبت
دیکھو سنبھل کے دیکھو سنبھل کے

ادا جعفری

بحر: فعلن فعلن فعلن فعلن (بحرِ زمزمہ)؛ **قوافی:** ڈھلکے، چھلکے، سنبھل کے؛ **حرفِ قافیہ:** ڈھ، چھ، بھ؛ **نقیب:** س، ر، واوِ مجہول؛ **حروفِ معاون:** ل ک ے؛ **ردیف** ندارد (اس میں سب **قوافی خفیف** ہیں)؛ **مکرر قوافی:** (مطلع میں) ڈھلکے، چھلکے۔

نیند آ جائے تو کیا محفلیں برپا دیکھوں
آنکھ کھل جائے تو تنہائی کا صحرا دیکھوں
شام بھی ہو گئی دھندلا گئیں آنکھیں بھی مری
بھولنے والے میں کب تک ترا رستہ دیکھوں
پھول کی طرح مرے جسم کا ہر لب کھل جائے
پنکھڑی پنکھڑی ان ہونٹوں کا سایہ دیکھوں
ٹوٹ جائیں کہ پگھل جائیں مرے کچے گھڑے
تجھ کو میں دیکھوں کہ یہ آگ کا دریا دیکھوں

پروین شاکر

بحر: فاعلن فاعلتن فاعلتن فاعلتن رمفعولن (بحرِ ارمولہ)؛ **قوافی:** برپا، صحرا، رستہ، سایہ، دریا؛ **حرفِ قافیہ:** الف، ہ (جائز)؛ **نقیب:** پ، ر، ت، ی، ی؛ **حروفِ معاون:** ندارد؛ **ردیف:** دیکھوں (اس میں سب **قوافی خفیف** ہیں)؛ **مکرر قوافی:** ندارد۔

اک دیا دل میں جلانا بھی بجھا بھی دینا
یاد کرنا بھی اسے روز بھلا بھی دینا
صورتِ نقشِ قدم دشت میں رہنا محسن
اپنے ہونے سے نہ ہونے کا پتہ بھی دینا

محسن نقوی

بحر: فاعلن فاعلتن فاعلتن فاعلتن رمفعولن (بحرِ ارمولہ)؛ **قوافی:** بجھا، بھلا، پتہ؛ **حرفِ قافیہ:** الف علت، (ہ: جائز)؛ **نقیب:** جھ، ل، ی؛ **حروفِ معاون:** ندارد؛ **ردیف:** بھی دینا (اس میں سب **قوافی خفیف** ہیں)؛ **مکرر قوافی:** ندارد۔

عکسِ ردائے سرخ سے چہرہ گلاب تھا
چہرہ وہ کیا تھا زیرِ شفق آفتاب تھا
پلکوں تلے وہ کیسی غضب روشنی سی تھی
روشن پسِ حجابِ نظر کس کا خواب تھا

طارق اقبال بٹ

بحر: مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن (بحرِ مضارع مثمن)؛ **قوافی:** گلاب، آفتاب، خواب؛ **حرفِ قافیہ:** الف علت؛ **نقیب:** ل، ت، خ (واوِ معدولہ کے ساتھ)؛ **حروفِ معاون:** ب؛ **ردیف:** تھا (اس میں سب **قوافی خفیف** ہیں)؛ **مکرر قوافی:** ندارد۔

لبوں پر ہیں تالے، نگہ پر ہیں پہرے
ہم انساں ہیں یا چلتے پھرتے کٹہرے
سہے زندگی کے ستم جن کی خاطر
لو آج ان کی خوشیوں کے قاتل بھی ٹھہرے
انہیں بھرتے بھرتے زمانہ لگے گا
کہ زخمِ سخن دل پہ لگتے ہیں گہرے

طارق اقبال بٹ

بحر: فعولن فعولن فعولن فعولن (بحر متقارب مثمن سالم)؛ **قوافی:** پہرے، کٹہرے، ٹھہرے، گہرے؛ **حرفِ قافیہ:** ہ مجزوم؛ **نقیب:** پ، ٹ، ٹھ، گ؛ **حروفِ معاون:** ر ے؛ **ردیف:** ندارد (اس میں سب **قوافی خفیف** ہیں)؛ **مکرر قوافی:** ندارد۔

پھر سے طاری ہے زندگی پہ جمود
اور نایاب رہگزارِ کشود
ہو جو بے لذتِ حضور و شہود
کاہشِ ناصیہ ہے کارِ سجود
جو بگولوں کو کہہ رہے ہیں نسیم
ان سے کہئے بھی کیا کہ ہے بے سود
اب کے اس رنگ میں کھلی ہے بہار
رنگ موجود، باس ناموجود
کوئی تنویر! دیدۂ یعقوب!
کیجئے کوئی کاوشِ مسعود

محمد یعقوب آسی

بحر: فاعلن فاعلات فاعلتان رمفعولات (بحر خفیف مسدس غفنفر)؛ **قوافی:** جمود، کشود، شہود، سجود، سود، نا موجود، مسعود؛ **حرفِ قافیہ:** واوِ معروف؛ **نقیب:** م، ش، ہ، ج، س، ج، ع؛ **حروفِ معاون:** د؛ **ردیف:** ندار(اس میں سب **قوافی خفیف** ہیں)؛ **مکرر قوافی:** ندارد۔

کیسا ماحول ساز گار ہوا
دل زدوں میں مرا شمار ہوا
آرزو قبر میں اتار آئے
غم مگر جان پر سوار ہوا
لفظ تو تیز دھار تھے، سو تھے
اس کا لہجہ بھی آب دار ہوا
آگہی آگ ہی تو ہوتی ہے
کوئی کندن کوئی غبار ہوا

بحر: فاعلن فاعلات فاعلتن رمفعولن (بحر خفیف مسدس غفنفر)؛ **قوافی:** سازگار، شمار، سوار، آب دار، غبار؛ **حرفِ قافیہ:** الف علت؛ **نقیب:** گ، م، و، د، ب؛ **حروفِ معاون:** ر؛ **ردیف:** ہوا (**قوافی خفیف**)؛ **مکرر قوافی:** ندارد۔

(۲۰)

معریٰ نظم اور آزاد نظم

معریٰ نظم میں قافیہ نہیں ہوتا (ردیف بھی نہیں ہوتی) تاہم اس کے تمام مصرعے ہم وزن ہوتے ہیں۔ قافیہ نہ ہونے کی وجہ سے اس میں بیت کی تخصیص نہیں ہوتی یعنی مصرعوں کی تعداد طاق بھی ہوسکتی ہے۔ مثالیں ملاحظہ ہوں:

(۱)

....

زندگی کی کڑی مسافت ہے
کرب کا بے کراں سمندر ہے

آرزو کے سراب ہیں ہم ہیں
ہم قدم ہے ہماری تنہائی
موت کا رقص ہے بگولے ہیں
پاؤں کے نیچے آبلوں کے پھول
اور تشنہ زبان پر کانٹے
جسم ہے اور ہیں تھکن کے زخم
دھوپ کی برچھیوں کا مرہم ہے
اس سے پہلے کہ تیرگی چھا جائے
اور صحرا بھی آنکھ میں نہ رہے
اس سے پہلے کہ سانس تھم جائے
وقت کی نبض بےصدا ہو جائے
آؤ کچھ کام ایسا کر جائیں
جو زمانے کو یاد رہ جائے

....

تیرگی بے کراں سہی ہم دم
ٹمٹماتے ہوئے چراغ کی لَو
کوئی جگنو ہے یا ستارہ ہے
ایک وہ اشک جو دمکتا ہے
ایک وہ سانس جو بھٹکتی ہے
سانس وہ جس کو آہ کہتے ہیں
دل کی گہرائی سے نکلتی ہے
دل کی گہرائی میں اترتی ہے

....

اقتباس از ’’ٹمٹماتے ہوئے چراغ کی لَو‘‘ (محمد یعقوب آسی)

(۲)

عبادتوں کا ذکر ہے
نجات کی بھی فکر ہے
جنون ہے ثواب کا
خیال ہے عذاب کا
مگر سنو تو شیخ جی
عجیب شے ہیں آپ بھی
بھلا شباب و عاشقی
الگ ہوئے بھی ہیں کبھی
حسین جلوہ ریز ہوں
ادائیں فتنہ خیز ہوں
ہوائیں عطر بیز ہوں
تو شوق کیوں نہ تیز ہوں
نگارہائے فتنہ گر
کوئی اِدھر کوئی اُدھر
ابھارتے ہوں عیش پر
تو کیا کرے کوئی بشر
چلو جی قصہ مختصر
تمہارا نکتۂ نظر
درست ہو تو ہو مگر
ابھی تو میں جوان ہوں

از: ابوالاثر حفیظ جالندھری

اس نظم کی خاص بات قوافی کا اہتمام ہے جس کے مطابق زیرِ نظر بند میں مصرعوں کے جوڑے جوڑے بھی بن رہے ہیں، تاہم یہ اہتمام ساری نظم میں نہیں ہے۔ پہلے ہی بند میں متواتر ہم قافیہ مصرعوں کی تعداد طاق بھی ہے۔ تاہم پوری نظم میں یہ ضرور خیال رکھا گیا ہے، کہ ایک ہم قافیہ مصرعے یک بعد دیگرے واقع ہوں۔ ایسا لازم نہیں تھا، بلکہ اس کو نظم کا حسن قرار دیا جاتا ہے۔

(۴)

بیس برس سے کھڑے تھے جو اس گاتی نہر کے دوار
جھومتے کھیتوں کی سرحد پر بانکے پہرے دار
گھنے سہانے چھاؤں چھڑکتے بور لدے چھتنار
بیس ہزار میں بک گئے سارے ہرے بھرے اشجار

جن کی سانس کا ہر جھونکا تھا ایک عجیب طلسم
قاتل تیشے چیر گئے ان ساونتوں کے جسم

گری دھڑام سے گھائل پیڑوں کی نیچی دیوار
کٹتے ہیکل، جھڑتے پنجر چھٹتے برگ و بار
سہی دھوپ کے زرد کفن میں لاشوں کے انبار

آج کھڑا میں سوچتا ہوں ان گاتی نہر کے دوار
اس مقتل میں صرف اک میر سوچ لہکتی ڈال
مجھ پر بھی اب کاری ضرب اک اے آدم کی آل

نظم: ''توسیعِ شہر'' (مجید امجد)

اس نظم میں بھی قوافی کا اہتمام ہے تاہم حفیظ جالندھری کی نظم کے منقولہ بند جیسا نہیں ہے۔

نظمِ معریٰ میں شاعر کے پاس انتہائی اختیار یہ ہے کہ وہ صرف بحر کی پابندی کرے، قافیہ ردیف وغیرہ کی نہیں ہمصرعوں کی تعداد کا جفت ہونا بھی ضروری نہیں۔ اگر شاعر اس کو کسی انداز یعنی مسدس، مخمس، مسبع، ترجیع بند، قطعہ وغیرہ کی صورت نہیں دیتا تو یہ نظمِ معریٰ ہے۔

آزاد نظم میں ہم وزن مصرعے کی شرط بھی نہیں رہتی، لہٰذا ان کو ''مصرع'' کی بجائے ''سطر'' کہا جاتا ہے۔ آزاد نظم کی خاص بات یہ ہے کہ سطروں کی ضخامت کا تعین متن کے بہاؤ اور نفسِ مضمون کے مطابق ہوتا ہے (کوئی سطر بڑی، کوئی چھوٹی) اور یہ صنف پیراگرافوں میں بٹی ہوئی بھی ہو سکتی ہے۔ اس میں عروضی وزن کا تصور کسی قدر تبدیلی کے ساتھ موجود ہے۔ آزاد نظم میں کسی ایک رکن یا مجموعۂ ارکان کی ترتیب وار دہراتے رہتے ہیں۔ عمدہ آزاد نظم وہ ہے جس میں ایک رکن کی تکرار ہو اور وہ کہیں نہ ٹوٹے۔ مثالیں ملاحظہ ہوں:

(۵)

وہ کلیاں موتیے کی
جو کبھی وہ توڑ لاتی تھی
کبھی میں چن دے لا دیتا
اسے تسکین ملتی تھی
تو اس کے خشک ہونٹوں پر
تراوٹ سے بھری مسکان کھلتی تھی
وہ جھریاں اس کے گالوں کی
اگرچہ ایک دو لمحے کو ہوتیں
پر کہیں معدوم ہو جاتیں!
نگاہوں میں پھر اس کی
ایک نرماہٹ بھری میٹھی چمک ہوتی
وہ خود اِک موتیا لگتی!
تو میرے ہر بُنِ مو میں
کہیں اک موتیا سا مسکرا اٹھتا

اقتباس از نظم ''ذرا سی بات'' (محمد یعقوب آسی)

اس نظم میں شروع سے آخر تک رکن ''مفاعیلن'' کی تکرار

ہے جو کہیں نہیں ٹوٹ رہا۔

(۶)

وہ آدمی عجیب تھا
ملا تو جیسے اجنبی
رہا تو جیسے اجنبی
گیا تو جیسے اجنبی
عجیب تھا وہ آدمی
وہ آدمی عجیب تھا
عجیب کم نصیب تھا
نہ وہ کسی کا ہو سکا
نہ کوئی اس کا ہو سکا
رہا وہ قید اپنی ذات کے حصار میں سدا
جو ایک بے صدا جہاں کا شخص تھا
کسی سے اس نے دل کی بات کب کہی
کسی کے دل کی بات اس نے کب سنی
نہ اس کی زندگی کسی کے کام کی
نہ اس کی موت سے جہاں میں کچھ خلل
وہ اپنی ذات کے لئے بِتا رہا تھا زندگی
جو مر گیا تو کیا ہوا
نہ مر سکا تو کیا ہوا
جہانِ بے کراں میں بے شمار لوگ اور ہیں
کہ جن کے سارے روز و شب میں
ایک سا سکوت ہے
سکوت بھی عجیب سا
کہ جیسے موت کی صدا
کہ جس کے کان میں پڑی
جہاں سے وہ گزر گیا
وہ آدمی عجیب سا
وہ میرے جیسا آدمی

نظم بہ عنوان ''ادراک'' (محمد یعقوب آسی)

اس نظم میں رکن ''مفاعلن'' کی تکرار ہے۔ آزاد نظم میں قافیہ اور ردیف نہیں ہوتا، تاہم زیرِ نظر فن پارے میں کہیں کہیں لفظی اور صوتی تکرار سے قوافی کا سا تاثر دینے کی کوشش کی گئی ہے۔

(۲۱)

خفیف، ثقیل، دقیق، تنافر

جمالیات ادبی زبان کا خاصہ ہے، وہ کہانی ہو، افسانہ ہو، مضمون ہو، تعارفیہ ہو، مقالہ ہو یا کوئی اور نثری تحریر ہو۔ شعر میں اس کی اہمیت دوچند ہے اور غزل خاص طور پر ملائمت کی متقاضی ہے۔ یہ ہمارے مشاہدے اور تجربے کا حاصل ہے کہ مترتب کلام میں حرف وصوت کے مخارج ایک دوسرے سے کسی قدر دور ہوں اور متواتر تبدیل ہوتے رہیں تو پڑھنا اور ادا کرنا آسان بھی ہوتا ہے، اور بھلا بھی لگتا ہے۔ یہ بھی حقیقت ہے کہ ایسا ہر ہر مقام پر ممکن نہیں ہوتا۔ بعض الفاظ اور تراکیب ایسی بھی آن پڑتی ہیں جنہیں عرفِ عام میں گراں کہا جاتا ہے۔ مخارج کے قرب و بُعد شائقینِ ادب کے لئے کوئی نیا تصور نہیں۔ جب ہم کہتے ہیں کہ ذ، ز، ض، ظ ہم آواز ہیں؛ ک،

ق کی صوتیت ملتی جلتی ہے؛ ہ، ح بولنے میں بہت قریب ہیں؛ وغیرہ تو ہم حروف کے مخارج کے باہم قریب قریب یا ہم مخرج ہونے کی بات کر رہے ہوتے ہیں۔

ملائمت اور روانی کا مطلب یہ ہے کہ متسلسل حروف و اصوات کے مخارج میں کم از کم اتنا فاصلہ ضرور ہے کہ ایک ساکن حرف کے بعد ایک متحرک حرف بولنے میں کوئی ایسی چیز حائل نہیں ہوتی جو کلام کی ملائمت میں رکاوٹ یا گرہ بن سکے۔ ایک حرف پہلے ساکن اور پھر متحرک واقع ہو، کلام ملائم میں ایسا شاذ ہوتا ہے۔ ایسی صورت کو خفت (ہلکا پن) اور ادائے اصوات کو خفیف کہتے ہیں۔ کوئی بھی حرف فی نفسہٖ خفیف، ثقیل یا دقیق نہیں ہوتا، معاملہ صرف ترتیبِ اصوات کا ہے۔

ایک ساکن حرف کے بعد اس کے قریب الصوت کوئی حرف متحرک واقع ہو تو اسے ادا کرنے میں ذرا سے بوجھل پن کا احساس ہوتا ہے، تاہم اس احساس کا ناگوار ہونا ضروری نہیں۔ مثال کے طور پر: سیماب پا، چالاک قوم، اسباق کا، دلیل لانا، خودترسی؛ وغیرہ۔ ذرا سی توجہ دیں تو کھل جاتا ہے کہ پہلا حرف ساکن ہوتا ہے مگر کسی سببِ خفیف کا حصہ نہیں ہوتا اور دوسرا متحرک ہوتا ہے اور کسی سببِ خفیف کا حصہ ہوتا ہے؛ دونوں حرف بہت قریب المخارج یا ہم مخرج ہوتے ہیں۔ ہم نے ایسی ترتیب کو ثقیل اور اس خاصیت کو ثقالت کا نام دیا ہے۔

تیسری صورت یوں بنتی ہے کہ ایک حرف یا اس کا کوئی قریب المخارج حرف متواتر آتے ہیں، جب کہ پہلا ساکن اور دوسرا متحرک ہوتا ہے اور دونوں میں کوئی بھی کسی سببِ خفیف کا حصہ نہیں ہوتا۔ مثلاً: یاد دلانا، باندھ دیا ہے، ساتھ تمھارا، بعد دعا کے؛ وغیرہ۔ ایسے الفاظ کو بولتے ہوئے ایک گرہ سی پڑتی ہے اور مکرر واقع ہونے والے حرف کو درست ادا کرنے میں دقت پیش آتی ہے۔ ان کو ہم نے دقیق کا نام دیا ہے۔

عرفِ عام میں ان گرانیوں کو **عیبِ تنافر** کہتے ہیں۔ تنافر کے معانی ہیں: الگ الگ رکھنا اور مراد ہے مخارجِ حروف کا الگ الگ ہونا؛ تنافر کی بدولت شعر میں ملائمت پیدا ہوتی ہے، سو تنافر ایک خوبی ہے نہ کہ خامی یا نقص۔ کہیں یہ خوبی کسی طور متاثر ہو رہی ہو تو اسے **عیبِ تنافر** کہا جانا چاہئے نہ کہ تنافر۔ عیبِ تنافر کا قافیے، ردیف میں واقع ہونا خاص طور پر گرانی کا سبب بنتا ہے کہ یہ تو ہر بیت کے آخر میں آئے گا، اور فن پارے کی لسانی جمالیات کو نقصان پہنچے گا۔

یاد رہے کہ اگر ترکیبی ضرورت کے مطابق ایسے مکرر ہم مخرج یا قریب المخارج حروف میں پہلا حرف کسی طور متحرک ہو مثلاً: گردابِ بلا، داد و دہش، اقلیمِ محبت، تخت و تاج، تاخت و تاراج وغیرہ؛ تو نہ کوئی ثقالت باقی رہتی ہے نہ دقت۔ تشدید کی صورت بھی ثقالت یا دقت کی ذیل میں نہیں آتی کہ وہاں وہی حرف پہلے مجزوم یعنی کسی سببِ خفیف کا جزوِ ثانی ہوتا ہے اور بعد میں متحرک، چاہے کسی سببِ خفیف کا حصہ رہا ہو، یا نہ رہا ہو۔

(۲۲)

حرفِ اختتام

اس فقیر نے مقدور بھر اپنی گزارشات پیش کر دی ہیں۔ خاص طور پر اس بات کا دھیان رکھا ہے کہ آسانی کے لئے متعارف کرائی گئی اصطلاحات اور تعریفات مروجہ علمِ قافیہ سے متصادم نہ ہوں اور ان کا ایک دوسری سے التباس بھی نہ ہو۔ دعاؤں کا طالب رہا کرتا ہوں۔

فقط... محمد یعقوب آسی ۲۵/ مارچ ۲۰۱۵ء

☆☆☆☆☆

کچھ فارسی کے مصادر کے بارے میں

ہم دیکھتے ہیں کہ فارسی کے مصادر کے آخری دو حرف "تَن" ہوتے ہیں یا "دَن"۔ اس پر بحث نہیں کہ ان کے علاوہ کوئی اور کیوں نہیں۔ دیکھنا یہ مقصود ہے کہ "تن" آخر سے پہلے حروف میں اور "دن" آخر سے پہلے حروف میں کوئی امتیاز کیا جا سکتا ہے یا نہیں۔ چلئے ہم یہاں اپنی سہولت کے لئے "تن" یا "دن" سے فوراً پہلے واقع ہونے والے حرف کو "تیسرا حرف" (یعنی اختتام کی طرف سے تیسرا) یا "**ثالث**" کہہ لیتے ہیں۔ مثلاً: فروختن (خ)، شگفتن (ف)، خریدن (ی)، نمودن (و)، آوردن (ر)، شکستن (س)، آفریدن (ی)، آزمودن (و)، نشستن (س)؛ وعلیٰ ہٰذا القیاس۔ میں نے کچھ باتیں نوٹ کیں، ان میں آپ کو شریک کر رہا ہوں۔

۔۱۔ ثالث اگر حرف علت ہو تو علامتِ مصدر "دَن" ہوتی ہے: نمودن، آزمودن، کشیدن، دریدن، بریدن، خوابیدن، نہادن، افتادن، فرستادن، دادن، آسودن

۔۲۔ اگر ثالث مجزوم ہو تو مندرجہ ذیل دو صورتوں میں سے ایک واقع ہوتی ہے۔

(الف)۔ ثالث (س، ف، ش) کے ساتھ علامت مصدر "تن" ہوتی ہے، ماسوائے صورت ۳ کے جو آگے آتی ہے: شکستن، شگفتن، نوشتن، گرفتن

(ب)۔ ثالث ماسوائے مذکور کے ساتھ علامت مصدر "دَن": بُردن، آوردن، گزاردن

۔۳۔ اگر ثالث ساکن غیر مجزوم (خ، ف، س، ش) میں سے کوئی ہو اور اس سے پہلے حرف علت واقع ہو تو علامت "تن" ہوتی ہے: ریختن، خواستن، برداشتن، پرداختن، تافتن، کوفتن، فریفتن، انگیختن، برخاستن، آموختن، ساختن، یافتن، بافتن، فروختن، اندوختن، اندوختن، وغیرہ

۔۴۔ ثالث کی جگہ "الف، نون غنہ" آئیں تو علامت مصدر "دن" ہوتی ہے: خواندن، ماندن

۔۵۔ خُفتن اور زَدَن: میرے مطالعے میں یہی دو مصدر سہ حرفی آئے ہیں۔ واللہ اعلم اور کتنے ہیں۔ ان میں علامت مصدر "دن" سے پہلے صرف ایک حرف ہے، جو ظاہر ہے متحرک ہوگا۔

حاصلات

اول: صورت ۔۳ کے تحت آنے والے مصادر سے فعل ماضی پہلا صیغہ (جو اِسم حاصل مصدر بھی ہے): خواست، برداشت، پرداخت، تافت، کوفت، فریفت، ساخت، آموخت، ساخت، یافت؛ وغیرہ .... اِن کا آخری ت وہی ہے جسے "فاعلات" میں تائے فارسی کا نام دیا گیا ہے۔ عروضی وزن میں یہ تائے فارسی ساکن ہو تو کالعدم ہوتا ہے، متحرک ہو تو معمول کے مطابق گنتی میں آتا ہے۔

دوم: واوِ معدولہ کا رویہ مصادر کی ساخت میں: اگر اس کے بعد کوئی حرفِ علت واقع ہو تو یہ کوئی آواز نہیں رکھتا۔ اگر کوئی دوسرا حرف ہو تو یہ پیش کے برابر حرکت پیدا کرتا ہے، نہ کہ واوِ علت کی طرح۔ واوِ معدولہ کی معنویت بہر حال مسلم ہے: "خار"، "خوار" برابر نہیں ہو سکتے۔

سوم: حرفِ ثالث عام طور پر ان میں سے کوئی ہوتا ہے: خ، ر، س، ش، ف، ن، نون غنہ، حروفِ علت (ا، و، ی)؛ ص (شاذ ہے)۔

التماس: اس ضمیمہ کے مندرجات میرے مشاہدات کا حاصل ہیں، جو ضروری نہیں کہ بہر صورت درست ثابت ہوں۔

☆☆☆

مصنف کا مختصر تعارف

نام: محمد یعقوب آسی
پیدائش: ۳:۱۹۵۳ء ضلع اوکاڑا
رسمی تعلیم: بی اے (ملتان یونیورسٹی)
روزگار: ڈپٹی کنٹرولر امتحانات (ریٹائرڈ) جامعہ ہندسیہ، ٹیکسلا
ادبی سرگرمیوں میں حصہ: ۱۹۸۵ء سے حلقہ تخلیقِ ادب ٹیکسلا سے وابستگی جو ۲۰۱۳ء تک قائم رہی۔ دیارِ ادب ٹیکسلا کے بانی ارکان اور ناظمین میں شامل۔ ہر دو تنظیموں میں معتمد عمومی (جنرل سکریٹری) اور معتمد نشریات کی ذمہ داریاں نبھائیں؛ ہفتہ وار ادبی اجلاسوں کے علاوہ خصوصی محافلِ شعر کی نظامت اور روداد نویسی (اردو اور پنجابی دونوں میں)؛ وغیرہ۔
ادبی کاوشیں: اردو اور پنجابی نظم اور نثر بشمول غزل، نظم، رباعی، ابیات، کہانی، افسانہ، تنقیدی اور تعارفی مضامین، افراد اور کتب کا تعارف، تلخیص، کالم، فکاہیہ، فارسی اور اردو شعر سے پنجابی شعر میں تراجم، اسباقِ فارسی، اردو کے عروض کے لئے نیا نظام، آسان علمِ عروض، آسان علمِ قافیہ، کتاب اللہ کے آسان تراجم مع قواعد، اردو میں بولیاں، ماہیے کا مطالعہ، کلامِ اقبال کا مطالعہ؛ غرض جو کچھ نوکِ قلم پر آ گیا۔ اولین کاوش (پنجابی) ۱۹۷۳ء میں ''پنجابی زبان'' لاہور میں شائع ہوئی؛ بعد ازاں ''لہراں'' لاہور میں مضامین اور ادبی اجلاسوں کی روداد یں (پنجابی) شائع ہوتی رہیں۔
ادارت: مدیر مسئول ''کاوش''، مدیر مسئول ''ادب زار''۔
تصانیف: فاعلات (اردو کے لئے عروض کا نیا نظام)، آسان عروض کے دس سبق، آسان علمِ قافیہ (اردو قافیہ کے جدید خدو خال)، زبانِ یارِ من (فارسی زبان کے قواعد کا مختصر تعارف اہلِ قلم کے لئے)، لفظ کھو جائیں گے (اردو غزل)، مجھے اک نظم کہنی تھی (اردو نظم)، پنڈا پیر دھروئی جاندے (پنجابی شعر)، پنجابی زبان دے رَولے (پنجابی املاء)، حرف سفیر (کتابوں پر تبصرے)، بھلے لوگ (شخصیات)، میرے حرف مسافر (اردو مضامین اور شگفتہ نگاری)، اچیاں لمیاں ٹاہلیاں (پنجابی نثر، متفرق)، بدرِ احمر کے قلم سے (اردو کالم)؛ وغیرہ
انٹرنیٹ پر: مجلسِ ادب، القرطاس، فیس بک، اردو محفل فورم، گوگل پلس، بلاگ سپاٹ، ڈراپ باکس، میڈیا فائر؛ وغیرہ۔

الف پبلیکیشنز کی مطبوعات